L'Opera Italiana nel secolo XIX

ALFREDO COLOMBANI

L'OPERA ITALIANA
NEL SECOLO XIX

DONO AGLI ABBONATI DEL "CORRIERE DELLA SERA„

(Edizione fuori commercio)

MILANO

TIPOGRAFIA DEL *CORRIERE DELLA SERA*

1900.

Gli oratori del tempo classico affidavano al preambolo, o prefazione, il cómpito di richiamare su quanto dovevano dire il benevolo interesse dell'uditorio: poi entravano in materia coll'esordio, ch'era, in fondo, un secondo preambolo.

La regola antica mi suggerirebbe dunque di far precedere al modesto lavoro ch'io licenzio oggi, non una, ma parecchie pagine introduttive. Dovrei dire, infatti, da un lato, quali siano stati i concetti che mi servirono di guida e il fine che mi sono prefisso di raggiungere — dovrei, dall'altro, definire e sinteticamente descrivere il campo nel quale il volume si contiene. Ma il carattere del libro mio renderebbe inutile, io credo, e, anzi, temerario, un pomposo proemio.

L'indole di questa pubblicazione diviene facilmente palese a chi ne sfogli soltanto qualche pagina o ne scorra i sommari. Il testo non è una trattazione scientifica e completa dell'argomento, sì vasto, additato dal titolo; ma una semplice e rapida rassegna, fatta con intenti oggettivi ed eclettici, di quanto è più notevole nella storia dell'opera italiana durante il secolo della sua gloria maggiore. Le incisioni tendono ad illustrare le persone e gli avvenimenti con disegni del tempo e con documenti scelti tra le opere d'arte e le varie produzioni grafiche che presentano un reale interesse pittorico.

Quanto alla materia, a che parlarne in termini generici ad un pubblico di lettori italiani, consci ed alteri tutti di quella gloria che forma un pre-

zioso ed invidiato patrimonio nostro? A che stemperare in prolisse frasi ammirative quell'intimo orgoglio, quella somma di ricordi lieti, di memorie care, che bastano i nomi soli dei nostri grandi operisti a risvegliare in noi?

Per contrario, non credo invece di parlare inutilmente, premettendo alle pagine del mio libro un accenno a quel concorso, che, per la sua compilazione, mi fu offerto da persone amiche e gentili — ed una espressione — breve, ma cordiale — della mia riconoscenza.

MARIA MALIBRAN.
(Da un quadro di H. Decaisne).

Ebbi il più valido aiuto dal signor Luigi Torri, sotto-bibliotecario della nostra Biblioteca Braidense, che mi fornì materiali e notizie, e facilitò con ogni intelligente premura le mie ricerche. E inoltre fui favorito con cortese condiscendenza di quanto trovai che mi interessasse presso i due editori milanesi Ricordi e Sonzogno — fra le collezioni dei signori: dott. Achille Bertarelli, Emilio Mattoi, Giuseppe Albinati, cav. Giulio Sambon, comm. Alfonso Mandelli di Cremona, Pietro Pieri di Roma — nelle diverse biblioteche, ed in ispecie in quella del nostro Conservatorio, diretta dal prof. Eugenio De Guarinoni.

Nè l'elenco dovrebbe finir qui. Di molte altre egregie persone d'ogni parte d'Italia — artisti, letterati, musicisti, giornalisti, raccoglitori di stampe, dilettanti fotografi, ecc., — dovetti mettere a prova il buon volere, e da ognuno fui lieto di vedermi esaudito ed incoraggiato. Devo certamente a questi molteplici appoggi se ho potuto condurre in porto il mio lavoro, ed è quindi veramente schietta la gratitudine, di cui io ora indirizzo una povera parola, a tutti questi benevoli cooperatori.

Ma un altro conforto mi fu concesso. Oltre il compilare il testo e lo scegliere le incisioni, io potei dirigere personalmente la fattura materiale del volume, chè tutto fu composto a Milano. E se nelle prime parti del mio lavoro, specialmente nella ricerca delle illustrazioni, ebbi a superare qualche

fatica, trovai oltremodo piacevoli quelle ultime operazioni che, mercè il concorso di intelligenti tecnici, mi permisero di veder formarsi e crescere il libro, giorno per giorno, sotto i miei occhi.

Per le incisioni — in zincotipia e in tricromia — ricorsi all'opera dei signori Alfieri e Lacroix, che hanno da poco tempo aperto un laboratorio di riproduzioni artistiche e già posseggono una fiorentissima industria.

Nè la mia scelta poteva essere più fortunata. Dagli originali che man mano io loro somministravo (tra i quali parecchi ve n'erano di preziosi), e dietro le indicazioni mie, essi ricavarono, con sollecitudine ed esattezza, le incisioni che ornano ora il volume — fatta eccezione di alcune poche per le quali, ragioni di proprietà artistica mi resero necessario il ricorrere ad altri — e tante furono, oltre la valentia confermata, la premura e la cortesia dimostratemi, che la dimestichezza mia coi due egregi proprietarî del laboratorio finì per tramutarsi nella più cordiale amicizia.

Ma non basta. Il libro, dicevo, fu fatto tutto a Milano. Aggiungerò, per essere più esatto, che, tolte le incisioni, ogni altro elemento fu fornito dalle macchine e dagli operai del Corriere della Sera. *Ed è per ciò che ancor mi resta un ringraziamento da rivolgere a questi ultimi, abili ed intelligenti coadiutori.*

Lo zelo di tutti rese possibile che anche **L' Opera italiana nel secolo XIX** *arrivi in tempo a portare, come già altri volumi precedenti, gli augurî di Natale agli abbonati del* **Corriere della Sera**, *i quali vorranno — io spero — essere indulgenti con questa pubblicazione che, qualunque sia il suo valore, è tutta opera nostra.*

Milano, dicembre 1899.

ALFREDO COLOMBANI.

FESTA CAMPESTRE.

(Secondo sipario del teatro alla Scala, di A. Sanquirico — disegno di Naymiller).

PAISIELLO.
Quadro di Annibale Gatti.

CAPITOLO I.

IL PUNTO DI PARTENZA.

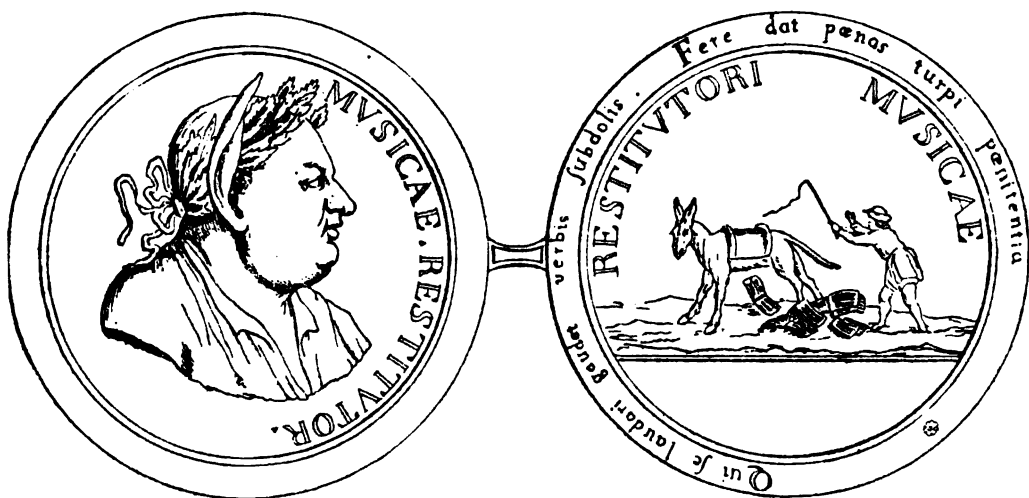
PER COMINCIARE. — SACCHINI E PICCINNI. — DOMENICO CIMAROSA. — GIOVANNI PAISIELLO. — GUGLIELMI E SALIERI. — GASPARE SPONTINI. — LUIGI MARIA CHERUBINI. — ZINGARELLI E FIORAVANTI. — TRITTO, GENERALI, FEDERICI, NICOLINI, FARINELLI, MOSCA E BASILY. — SIMONE MAYR. — FERDINANDO PAËR.

Per cominciare.

Prima che morisse il secolo decimottavo, l'Italia aveva già affermato il suo primato nella musica teatrale. Nell'ultimo ventennio la scuola napoletana aveva conquistato le platee e le Corti di tutta Europa: Cimarosa e Paisiello erano, senza contrasto, salutati sovrani fra gli Operisti: l'arte nostra brillava dovunque, quasi senza rivali.

Questo periodo fulgidissimo segnò l'apogeo di quel genere di musica del quale Enrico Panzacchi disse, con elegante esattezza, che: « si compiaceva e si accontentava di accarezzare, per così dire, l'epidermide dell'anima, senza entrare nelle sue più oscure profondità. Era come un vento odoroso e temperato di primavera, che increspa un lago senza sconvolgerlo, senza turbarlo. *Sollicitæ iucunda oblivia vitæ* era il motto che si leggeva sullo stemma delle vecchie accademie musicali. Quando i nostri vecchi musici e i nostri

vecchi cantanti avevano raggiunto questo scopo, pareva ad essi di non aver composto e cantato inutilmente ».

E, infatti, le acque tranquille e limpide della nostra musica non erano ancora state agitate dalla riforma gluckiana, che curava l'espressione drammatica del periodo musicale e la razionale correlazione fra le parole e le melodie — n'è s'erano ingrossate colla polifonia orchestrale dei maestri tedeschi. Così che quando, per esempio, il Jommelli volle presentare al pubblico napoletano le sue opere, scritte con armonie studiate ed elaborato istrumentale, s'ebbe, oltre disapprovazioni palesi, una chiara patente d'asino. E la prova sta in questa interessante medaglia satirica che riproduciamo.

JOMMELLI E L'ASINO.
Medaglia satirica (Biblioteca di Brera).

Di quest'epoca non dovremmo occuparci da che ci siamo proposti di studiare — con criteri oggettivi, non critici — la storia dell'opera in musica italiana, da quando i primi maestri napoletani del Settecento la trasmisero a quel secolo nostro che s'aperse coll'eco delle loro glorie e finisce coll'ingiusto oblío delle loro opere.

Tuttavia il ricordare i nomi di alcuni maestri della scuola napoletana, che vissero sul finire del Settecento, sarà nostra prima cura, in ragione della loro importanza: e verremo poi via via occupandoci degli operisti che più propriamente fiorirono al principio del milleottocento: in un periodo che l'avvento successivo di Rossini e i trionfi delle sue opere possono aver in parte oscurato in faccia ai posteri, ma che fu invece — come parve ai contemporanei — florido e vitale non meno di altri.

Giova ricordare — invocando la testimonianza di Stendhal — come l'introduzione della musica negli spettacoli teatrali sia invenzione prettamente italiana e come l'iniziativa assunta a moda dalle Corti, nel Settecento, abbia condotto nelle varie città alla fondazione di teatri dedicati esclusivamente a rappresentazioni d'opere in musica.

L'usanza di eseguire a epoche determinate opere scritte per un determinato teatro dal maestro celebre del momento, fu probabilmente la ragione della ricchissima produzione di opere, onde rimase lungamente vanto all'Italia. Due erano i teatri di *cartello*: la *Scala* di Milano (e prima della sua erezione il *Ducale*) ed il *San Carlo* di Napoli. Inoltre, a Roma *L'Argentina* e il *Tordinona*, a Venezia la *Fenice*, e — senza nominarli tutti — i teatri di Firenze, Bologna, Genova, Siena, Bergamo, Torino e Reggio, erano riputati di cartello in alcune stagioni dell'anno.

I maestri, e le opere, quindi, non mancavano. Anzi, il ricordare gli uni e le altre — dalla fine del secolo passato all'avvento di Gioachino Rossini — conduce inesorabilmente ad un prolisso elenco di nomi, ad un sommario ricordo di date e d'avvenimenti.

La buona volontà renda il piede leggero ai lettori che vogliono seguirci in queste prime tappe.

* * *

Sacchini e Piccinni.

Sono veramente i due operisti che rappresentano il passato dell'arte nostra. Per poco non si può dire che oggi li abbiamo dimenticati; e se i loro nomi ci ritornano tuttora, gli è quanto al primo come autore di musica da Concerto, quanto al secondo per la memorabile lotta in cui fu antesignano contro la riforma di Gluck. Appartengono entrambi alla scuola napoletana.

ANTONIO SACCHINI.
(Incisione in rame di C. Biondi).

Antonio Sacchini nacque a Pozzuoli nel 1734 e fu tolto alla professione di pescatore dal maestro Durante, che intuì la sua attitudine singolare e, istruendolo, gli disse fin dalle prime lezioni: « Figlio mio, tu sarai un grande compositore ». Fu condiscepolo di Piccinni.

La sua vita è ricordata come una delle più disordinate. Acquistata presto la fama di eminente compositore, fu ricercato da tutti i teatri d'Europa. Ma spesso gli accadeva di arrivare alla *piazza* (così direbbesi oggi con parola del gergo teatrale), senza avere scritto una nota dell'opera che doveva mettere in scena. Così gli accadde a Milano, quando, innamoratosi della prima donna, che doveva cantare la sua *Olimpiade*, non pensò più affatto allo scopo del viaggio ed ai proprî impegni. L'impresario doveva cominciare le prove, e dell'opera non c'era una nota. La soluzione fu suggerita dalla stessa prima donna: « Chiudeteci in casa con due copisti ed io vi garantisco che il maestro non uscirà prima che l'opera sia compiuta ».

Sacchini s'acconciò alla dolce prigionia e subito si mise al pianoforte, improvvisando con tale rapidità che i copisti a mala pena potevano seguirlo con appunti sommarî e affrettati. E accadde questo fatto straordinario: che l'opera fu in quindici giorni composta — copiata — provata — rappresentata.

Il suo capolavoro, l'*Edipo a Colono*, fu rappresentato per la prima volta a Versailles nel 1786, e cioè nell'anno stesso in cui Sacchini morì.

Di lui cantò in un'Ode Giuseppe Parini, celebrando il suo nome e la sua vita fino a quando

> . . . . l'atra mano
> Alzò colei che nessun pregio move;
> E lui cercante nuove
> Grazie lungo il sonoro ebano invano,
> Percosse e di famose
> Lagrime oggetto in su la Senna pose.

Il Sacchini — che dimostrò con circa sessanta opere la facilità del suo estro — fu dal Carpani paragonato al Correggio. Quanto alla facilità si può anche ricordare che era subordinata alla vicinanza di una bella donna o..... di un gatto.

NICOLA PICCINNI.
(Incisione in rame del tempo).

Nicola Piccinni, suo emulo, era nato a Bari nel 1728 e gli sopravvisse fino al 1800. Piccinni, dopo essere stato un *enfant prodige*, studiò nel Conservatorio di S. Onofrio a Napoli sotto il Leo ed il Durante e riuscì, nel 1754, a far rappresentare il suo primo lavoro *Le donne dispettose* sul teatro dei Fiorentini. La rappresentazione — ostacolata dapprima dal maestro Logroscino, allora in voga, e facilitata poi dal Principe di Ventimiglia con un deposito di 8000 franchi a garanzia del rischio che correva l'impresa — condusse a un trionfo immediato e completo.

Seguirono subito *Le gelose*, *Il curioso del proprio danno* e finalmente *Zenobia* (San Carlo, 1756) che, secondo quanto racconta il Florimo, « produsse una vera rivoluzione nell'arte, poichè Piccinni, non seguendo i metodi fino allora in voga, musicò anche la seconda parte delle arie, ecc., ecc. »

Ma il successo più notevole nel genere buffo fu quello della *Cecchina* (1760), che riempì l'Italia di caffè alla *Cecchina*, di ville *Cecchina*.... e che conquise persino i non pochi nemici dell'autore. Nel genere drammatico, il capolavoro di Piccinni è l'*Olimpiade* (1761), la quale segnò un passo notevole sulle opere precedenti, di Pergolesi e Galluppi. La famosa aria *Se cerca se dice* e il duetto *Nei giorni tuoi felici* ebbero quasi un secolo di popolarità.

Passato da Napoli a Parigi, fu colà travolto nella famosa lotta artistica in cui i due campi contendenti si chiamarono gluckisti e piccinnisti. Ricordiamo brevemente i fatti.

IL TEATRO PICCINNI A BARI.

Essendo stato Gluck maestro di Maria Antonietta — Delfina di Francia — e per la protezione di lei avendo egli con fortuna potuto dare a Parigi la sua *Ifigenia* — ebbe a subire tutta l'ostilità dei cortigiani che parteggiavano per la Dubarry — favorita di Luigi XV. Fra le altre rappresaglie costoro pensarono di chiamare dall'Italia Piccinni, come il miglior concorrente atto a contrastare il favore del pubblico e il terreno della gloria al tedesco, che voleva far trionfare nuove teorie a scapito dei prediletti maestri italiani.

Ma intanto moriva il Re. Forse mal consigliata, Maria Antonietta — divenuta regina — si propose di calmare il rancore dei cortigiani contro Gluck accondiscendendo ai loro desiderî; e chiamò essa stessa il Piccinni (veramente celebre in quel mo-

mento quanto mai prima era stato nessun altro musicista) a Parigi. L'ingenua mossa della Regina. invece di portar la pace, fece scoppiare la guerra. Si costituirono due partiti animosi e accaniti l'uno contro l'altro. E il conflitto occupò la società parigina per parecchi anni. « Passano il loro tempo in queste dispute » disse Beniamino Franklin dei parigini, in una sua lettera a madama Brillon nel 1778, « e litigano con grande ardore sul merito di due musicisti stranieri ».

La maggioranza parteggiava per Piccinni: e fra gli altri s' erano dichiarati suoi fautori Rousseau, Marmontel, De Creutz e La Harpe.

Artisticamente, la contesa aveva questa base. Nel melodramma, fin dove si deve concedere la prevalenza alla poesia, — fin dove alla musica? Il Piccinni, fedele alla melodia pura, confidava massimamente in essa per rendere con intensa rapidità passioni e situazioni; il Gluck, tutto inteso a interpretare e rispecchiare colla musica ogni parte del dramma, sentiva il bisogno di forme più analitiche e concedeva molta parte descrittiva allo strumentale e al declamato, spezzando e intorbidando spesso la fluente onda melodica per rispetto alla espressione drammatica.

Il Panzacchi conclude uno studio su questa lotta memorabile riconoscendo che « l'elegante vaso di Campania, urtandosi col rame tedesco doveva spezzarsi. » E tale fu infatti il risultato: il sistema di Gluck trionfò allora e continuò poi sempre a dominare nel melodramma.

Dovendo noi ora limitarci a dire di Nicola Piccinni, ritorneremo in carreggiata, ricordando a suo onore ciò ch'egli scriveva al *Journal de Paris* il 15 dicembre 1787 in occasione della morte del rivale:

« Signori, nella lettera ch'io vi scrivo non intendo tesservi l'elogio del grande compositore la cui morte ci venne annunziata. La guerra musicale, della quale io e quell'illustre maestro fummo campioni, ma nella quale egli certo non fu la vittima, potrebbe destare un sospetto sull'elogio in coloro che non mi conoscono se non per il mio nome e per le mie opere. Spetta a voi, o signori, istoriografi di quella guerra e del rivolgimento musicale che ha prodotto in Francia, il tessere un degno elogio dell'uomo al quale la vostra scena lirica tanto deve quanto la scena francese al grande Corneille. In Italia alla memoria di Sacchini venne testè offerto meglio che un elogio per quanto ben fatto. Firenze gli ha decretato un busto; Roma ha collocata nel Panteon l'imagine del grande compositore.... Io vengo a proporvi per il cavalier Gluck un omaggio che potrà durare anche più del marmo e che manderà ai più tardi posteri non i suoi lineamenti, ma un' idea del genio che l'arte e la Francia debbono onorare. — Io vi propongo adunque di fondare in onore del cavalier Gluck un concerto che dovrà eseguirsi ogni anno il giorno della sua morte.... » — E verso la fine della lettera, con una bella frase tolta al Bossuet, Nicola Piccinni domanda (se la sua proposta venga accettata) di poter consacrare *les derniers accents d'une voix qui s'éteint*, nel primo dei concerti che avrà luogo a gloria del suo formidabile avversario!....

L'opera più famosa composta dal Piccinni, durante la sua permanenza a Parigi, fu la *Didone* (1783). Tornato a Napoli nel 1791 ebbe dapprima accoglienza ed onori alla Corte del Re Ferdinando, ma poi cadde in disgrazia della Corte e della città (come dicevasi allora), perchè sospettato di giacobinismo, e dopo aver stentato la vita per quattro anni, chiuso in casa per ordine del Re — ritentò la fortuna a Parigi senza frutto. Al contrario di Gluck, che morì ricchissimo, finì miseramente la vita, dopo aver venduto perfino il letto per mangiare e col solo conforto d'una nomina onorifica pervenutagli *in extremis* da Napoleone. Si spense a Passy — vecchio di settantadue anni.

***

Domenico Cimarosa.

Florimo lo chiamò l'anello di congiunzione fra l'antica e la moderna musica. Nacque ad Aversa, nel 1749, e studiò con Manna, Sacchini, Fenaroli e Piccinni.

Esordì coll'opera *Le stravaganze del Conte*, data al teatro dei Fiorentini, palestra abituale dei giovani che uscivano dai Conservatorî napoletani. Ivi infatti avevano esordito anche Porpora, Piccinni e Sacchini e l'importanza del teatro era stata consacrata inoltre (come doveva esserlo poi) dai nomi di celebri artisti quali la Chabrand, la Coltellini, la Miller, la Dardanelli, la Guidi-Crivelli, Donzelli, Rubini, Pellegrini, Filippo Galli e i buffi Casaccia e Luzio.

DOMENICO CIMAROSA.
(Incisione del tempo).

Nel 1785 la fama di Cimarosa s'era già sparsa dappertutto. Tuttavia alla sua opera *Valodimiro* toccò in Torino un'avventura assai bizzarra. — Era allora consuetudine della Corte Sabauda (e rimase fino ai tempi di Carlo Alberto!) che, quando il sovrano assisteva ad una rappresentazione teatrale, questa non doveva prolungarsi oltre un certo tempo, e perciò alla prova generale si presentava un ciambellano che notava la durata di ciascun pezzo di musica, poscia sommava tutti i minuti per vedere se l'opera poteva stare nei limiti prescritti dall'etichetta. Tale operazione, chiamata *minutare*, diede al *Valodimiro* un totale di cinque minuti in più. Il ciambellano invitò il maestro a concedere un opportuno *taglio*, ma Cimarosa oppose tale

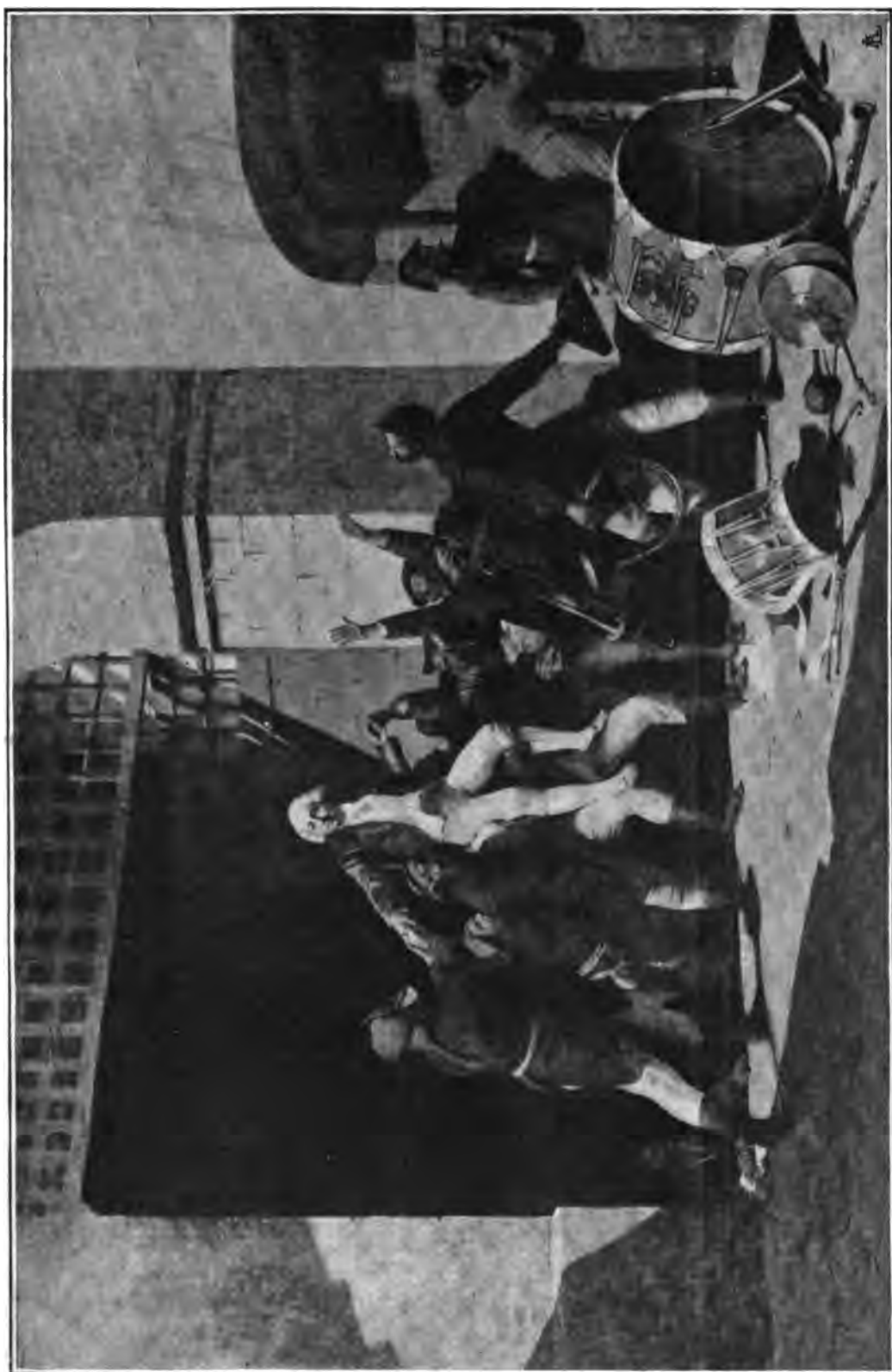
decisa resistenza che fu necessario ricorrere allo stesso Re Vittorio Amedeo III, il quale finì col concedere i cinque minuti in questione. L'opera piacque moltissimo e nessuno avvertì il prolungamento.... d'orario.

Allorchè Cimarosa ebbe finito i proprî impegni a Torino, si recò a congedarsi dal Re, che lo accolse benevolmente e gli raccomandò che regolasse il viaggio in modo da evitare ogni sinistro incontro. — « Oh, maestà — disse Cimarosa — i ladri dovrebbero « pensarvi due volte, perchè nulla avrebbero da guadagnare con me, sprovvisto come « sono di tutto.... a meno che non intendessero rubarmi i cinque minuti che la Maestà « Vostra si degnò regalarmi ».

CIMAROSA CONCERTA UNA MANDOLINATA.
(Quadro di Roberto Venturi).

Nel 1787 il maestro italiano fu chiamato alla Corte di Russia e durante il memorabile viaggio fu ricolmato di doni dai più grandi personaggi e dai sovrani presso i quali si fermava ad eseguire musica sua od a cantare colla voce soavissima.

Fu nel suo viaggio di ritorno dalla Russia che Cimarosa scrisse il *Matrimonio segreto*, il quale, alla prima esecuzione in Vienna (fatto memorando ed unico) si dovè ripetere per volere del Re e fra l'entusiasmo delle acclamazioni, una seconda volta per intero. E l'opera fu ridata subito dopo a Napoli per centodieci sere nello spazio di cinque mesi.

Nel 1798 l'autore di questo capolavoro prese parte all'insurrezione napoletana. Fu arrestato e condannato a morte; ma il Re Ferdinando lo graziò. Riprese allora, come emigrato, le sue peregrinazioni, e trovandosi nel 1801 a Venezia, per l'esecuzione della sua ultima opera (*Artemisia*), morì improvvisamente a soli cinquantadue anni.

CIMAROSA LIBERATO DAI RUSSI
(Quadro di Raffaello Tancredi).

Si disse, e per molto tempo si credette, che la morte fosse dovuta a veleno propinato da avversarî politici — si pretese anche che il delitto fosse stato ordinato dalla Regina Carolina. Nè gli animi si tranquillarono se non dopo che il medico di papa Pio VII intervenne colla sua autorità a dichiarare che la morte era stata naturale. La diceria aveva probabilmente un fondo di verità in ciò che se anche la morte immatura non doveva imputarsi ad un veleno materiale, poteva essere stata affrettata dalle persecuzioni, le angherie, i maltrattamenti usati a Cimarosa durante la prigionia, e anche dopo, dai suoi nemici.

Di questo geniale melodista rimasero circa cento opere, fra cui le principali da ricordarsi ancora sono: *Gli amanti comici* (1778), *L'italiana in Londra* (1779), *Le astuzie femminili* (1794), *Penelope* (1795), *Gli Orazî e i Curiazî* (1797), *Giunio Bruto* (1800) — oltre molti oratorî — cantate — composizioni di musica sacra, sinfonica e da camera. Fu sua caratteristica costante la più cristallina semplicità nello scrivere le facili e pure melodie che l'inesauribile ispirazione gli suggeriva; quantunque a lui si debba l'introduzione dei *terzetti* e *quartetti* a voci simultanee. Notevole è anche in Cimarosa la ricerca di qualche effetto orchestrale — ma non così palese e importante da non far credere che nella definizione data dal Panzacchi della musica nel Settecento, non rientri anche la sua arte.

Infatti, Grétry ebbe a rispondere a Napoleone che gli domandava quale differenza passasse fra Cimarosa e Mozart.

— Sire, Cimarosa mette tuttora la sua statua sulla scena e il piedestallo nell'orchestra, laddove Mozart colloca la statua nell'orchestra ed il piedestallo sulla scena.

*
* *

Giovanni Paisiello.

Nacque a Taranto nel 1741, ed il padre fu maniscalco. Studiò composizione a Napoli nel Conservatorio di S. Onofrio, sotto il Durante prima, poi sotto Cotumacci e Abas. Le sue incantevoli melodie incontrarono presto il favore di tutta Italia, talchè divenne il compositore preferito de' nostri teatri, contrastando gli allori — non sempre colle armi più leali — a Piccinni e a Guglielmi prima, a Cimarosa ed a Rossini poi, quantunque all'epoca in cui il Pesarese cominciava a farsi conoscere, la stella di Paisiello fosse completamente tramontata ed il già negletto autore dovesse accontentarsi di chiamare il rivale « licenzioso compositore, poco curante delle regole dell'arte, prevaricatore del buon gusto, ecc. ».

Invitato da tutte le Corti d'Europa, prescelse dapprima (1771) come sua residenza Pietroburgo, ove, oltre a preziosissimi doni, ebbe un assegno di 4000 rubli e l'uso di una villa. Si racconta che una sera d'inverno, invitato da Caterina II a sedere al cembalo, egli, stropicciandosi le mani, mostrò d'aver freddo. Allora l'imperatrice si alzò e,

toltasi la pelliccia d'ermellino, adorna di sei bottoni di grossi brillanti, colle proprie mani la mise sulle spalle del maestro, pregandolo di accettarla in dono.

A Pietroburgo, Paisiello compose, fra l'altre, *Il Barbiere di Siviglia* e *La serva padrona.* Di là, dopo un decennio di permanenza, passò a Varsavia e Vienna — poi tornò a Napoli. E qui compose la *Nina pazza per amore* (1789), dietro ordine di Re Ferdinando e per la piccola compagnia del teatro del Belvedere.

Fu questo, indubbiamente, il suo capolavoro. Racconta il Florimo che trovandosi un giorno Paisiello in conversazione famigliare col principe di Salerno, questi gli domandò: — Ditemi, caro maestro, fra le tante vostre opere, quale stimate di più? — Altezza, rispose il maestro, io non saprei dirvi se il *Barbiere,* il *Re Teodoro* o la *Nina.* — Ma nel nominare la *Nina*, una lagrima gli apparve negli occhi. — Ah! è la *Nina* dunque il vostro capolavoro! — concluse il principe.

GIOVANNI PAISIELLO.
(Incisione di Morghen).

Passò infatti *Re Teodoro,* il vecchio *Barbiere* fu ucciso dal nuovo di Rossini, ma la *Nina* rimase e rimarrà non tocca dal tarlo del tempo e nonostante abbia generato la belliniana *Sonnambula.* — Meno vitali di lei furono anche le molte altre opere — duecento forse — tra cui ricorderemo *Didone, Le gare generose, Elfrida, Pirro* (noto perchè vi compare per la prima volta l'orchestra sulla scena), *Fedra, Lucio Papirio, Olimpiade, Demetrio, Artaserse, La bella molinara, Catone in Utica.*

Allorchè venne riprodotta la *Nina*, al teatro San Carlo di Napoli, — così racconta un testimonio del tempo — la sera della prima rappresentazione, quando la protagonista (che era la celebre Coltellini) uscì nell'aria:

> Il mio ben quando verrà?
> Ma nol vedo, ma sospiro;
> E il mio ben, ahimè, non vien!

il pubblico giunse a un tal grado di commozione che le signore, protese fuori dei palchi, piangendo gridavano alla grande artista: « *Vivi sicura, verrà, verrà il tuo bene....* »

E dopo che la *Nina* fu data a Torino (1794), così lo storico Botta scriveva a

Paisiello: « Noi abbiamo già ascoltato la sua *Nina.* — La S. V. era in cielo quando compose quella divina musica, e noi pure siamo stati in cielo nel sentirla, di maniera che, terminata l'azione, tutti rimanemmo muti e tristi, privati di quei bellissimi accenti e di quella cara armonia d'oro. Non si potrebbe credere, senza esserne stato testimonio, l'effetto ch'essa produceva su tutti. Chi batteva le mani, chi in piedi gridava da forsennato, chi piangeva, chi restava muto non potendo esalare e mandar fuori l'interno movimento ed il tumulto degli affetti dell'anima. Mai non si vide più gran tripudio.... Venti volte si rappresentò la *Nina* e sempre col medesimo effetto ».

A Napoli, Paisiello rimase anche durante l'intermezzo repubblicano; poscia da Ferdinando IV fu inviato, dietro richiesta di Napoleone I, a Parigi dove ebbe alloggio nello stesso palazzo delle Tuileries, con 1200 franchi di emolumento, e altri 1800 per spese di rappresentanza, oltre ad una carrozza ed il diritto ad un pranzo giornaliero per dodici persone; pranzo che il maestro condivideva spesso con alcuni emigrati napoletani.

Ritornato alla Corte di Napoli (1803), vi rimase anche sotto il regno di Gioachino Murat. Ma per essersi il Paisiello acconciato a servire ogni novello padrone, al ripristino del governo borbonico (1815), fu abbandonato dalla Corte, dalla nobiltà e dagli amici, e morì angosciato, mendicando le più umili raccomandazioni nelle anticamere dei cortigiani e presso i più spregevoli protettori. Lo stesso giorno della sua morte (1816), si rappresentava al San Carlo la *Nina.*

STRACCIAPANE.
Figurino dell'opera *I due Gemelli* di Guglielmi.

Genialissimo compositore, brioso, vivace, affascinante, raggiunse l'eccellenza nel genere patetico e nel semiserio ch'egli stesso, si può dire, creò. Le sue melodie soavi o giocose, le sue armonie e gli accompagnamenti eleganti emergono ancor oggi in molte sue opere, se non in tutte, come gemme purissime. Nella tecnica, al cui progresso egli pure cooperò, è notevole l'uso più frequente nell'orchestra degli strumenti a fiato. Oltre le opere lasciò molta musica d'ogni genere.

* * *

Guglielmi e Salieri.

Nato a Massa Carrara, si crede nel 1721, Pietro Guglielmi, fu scolaro di Durante, il quale disse di lui, che aveva lunghe orecchie e poca voglia di studiare: « Di queste orecchie d'asino voglio fare orecchie musicali. » E ci riuscì.

Le battaglie sostenute dal Guglielmi contro Cimarosa e Paisiello — dei quali fu il più considerevole rivale — rimasero leggendarie per acredine e accanimento. Pure un giorno, fra i tre, fu firmato un trattato di pace e d'alleanza. Il principe di San Severo li riunì in un banchetto e ottenne non solo che si stringessero amichevolmente le mani, ma che stabilissero anche, nell'interesse comune, di smettere ogni furia di concorrenza, dannosa per tutti, fissando come minimo prezzo di ciascuna opera che sarebbe stata ceduta agli impresarî la somma di 600 ducati.

UNA PROVA DI CAMERA.
(Incisione del secolo XVIII).

Guglielmi scrisse più di 200 opere — e fra queste lo Zingarelli stimava sopra tutte l'oratorio *Debora e Sisara* (1789) e il melodramma *La clemenza di Tito* (1785).

Morì nel 1804, quando già da dieci anni Pio VII l'aveva chiamato a Roma come direttore della Cappella Sistina. — Ebbe, come uomo, una spiccata tendenza alla vita galante e a sessant'anni disputava ancora gli amori alla gioventù, mantenendo in rispetto i rivali che lo sapevano ardito spadaccino.

Compositore facile e naturale, va ricordato per essere stato fra i primi ad opporsi alla volontà dei cantanti che solevano rifare, a comodo proprio, i pezzi. Al famoso tenore Babbini disse una volta: « Amico mio, vi prego di cantare la musica mia e non la vostra che il pubblico non comprenderebbe punto ».

Il nome di Antonio Salieri, da Legnago (1750-1825), va invece ricordato specialmente per la fortuna che lo volle unito all'inaugurazione dei teatri della Scala (1778) e della Canobbiana (1779). Il primo s'aperse infatti colla rappresentazione della sua *Europa riconosciuta* e il secondo colla *Fiera di Venezia*. Questo fatto prova, nel modo

migliore, la stima che il musicista godeva. Il Chilesotti così lo ricorda: « Ebbe ai suoi giorni trionfi splendidi. Compositore corretto, egli a nessuno fu secondo nella condotta e nel maneggio degli effetti drammatici. Trattò con rara maestria le voci e riuscì eccellente nel genere patetico. Ebbe ingegno chiaro e versatile, ma non seppe immortalarsi nelle sue opere con quelle sublimi ispirazioni d'un genio creatore che aprono all'arte nuovi orizzonti ».

Studiò a Vienna, ove fece eseguire la sua prima opera *Le donne brutte* (Teatro di Corte, 1770); fu collaboratore di Gluck, amico di Beethoven e Meyerbeer, maestro di Schubert e Liszt. Era faceto e amava.... i pasticcini dolci; ma dimostrava animo invidioso e cattivo contro i rivali. Per queste battaglie conosceva le arti più oblique e subdole, e vi ricorreva senza scrupolo a danno dei colleghi, e sopratutto dell'arte. Sono note le ciniche parole dette da lui il giorno della morte di Mozart: « Se quest'uomo avesse vissuto, non avremmo ricavato più un tozzo di pane dalle nostre opere ».

GASPARE SPONTINI.
(Litografia del tempo).

* * *

Gaspare Spontini.

Per quanto appartenente alla scuola napoletana, il maestro che nacque a Majolati (Jesi), nel 1774, ebbe l'intuizione chiara che il dramma musicale dovesse mirare ad una perfetta corrispondenza fra la poesia e la musica. E ispirò le sue opere a questo concetto; così che Wagner stesso lo proclama suo precursore, nella famosa lettera al Villot, ed addita agli scolari del Conservatorio di Napoli la *Vestale* come primo modello di dramma musicale.

La *Vestale* fu composta quando Spontini da Napoli era già passato a Parigi (maestro di cappella dell'Imperatrice Giuseppina), e fu colà rappresentata all'Accademia di musica il 15 dicembre 1807. Il libretto di quest'opera, offerto a Spontini da Joux, era stato rifiutato da Méhul e da Cherubini. In Italia, l'opera giunse solo nel 1824 (teatro alla Scala). Ben a ragione dice il Florimo che la *Vestale* è l'opera più completa che siasi

rappresentata sulle scene liriche francesi prima del rossiniano *Guglielmo Tell.* È un capolavoro veramente immortale.

Per tacere delle opere minori — fra cui parecchie su testo francese e neppure tradotte in italiano — ricorderemo ancora il *Fernando Cortez* (1809), che confermò la fama dell'autore della *Vestale.*

Non mancarono a Spontini aspre guerre d'invidia (così che da Parigi dovette pellegrinare in Germania, poi tornare in Francia e da ultimo ristabilirsi in patria, dove morì nel 1851), e si giunse persino a mettere in dubbio ch'egli fosse veramente l'autore della *Vestale* e del *Fernando Cortez*: dubbio che fu raccolto anche dal Rossini.

Da un dialogo, che Rossini tenne col Florimo, appare tuttavia chiaramente come questa maligna diceria gli servisse soltanto per schivare l'omaggio dovuto al genio dello Spontini.

— Da quel grand'uomo che siete — diceva lo storico della scuola napoletana — non potreste disconvenire che l'autore della *Vestale* sia un gran maestro.

— Ma l'autore — rispose il « grand'uomo » che difficilmente e di mala voglia ammetteva la grandezza altrui — ne è Spontini?

La vecchiaia di colui che nessuno oggi più dubita sia stato l'autore della *Vestale* fu funestata da un molesto principio di sordità. Morì fra le braccia della moglie, una santa donna, che apparteneva alla famiglia degli Erard, noti fabbricanti di pianoforti.

Quanto al suo valore artistico, rifuggendo noi, quando ci sia possibile, da ogni apprezzamento critico personale — anche quando l'esprimere la lode potrebbe parere a noi compito gradito e ai lettori atto doveroso — crediamo opportuno richiamare un giudizio espresso da Méhul, Gossec e Gretry, che formavano la commissione dell'Istituto di Francia per il conferimento del premio decennale alla miglior opera in musica e avevano scelto come meritevole nel 1808 di così grande distinzione la *Vestale,* dicendo: « Quest'opera ha ottenuto un successo brillante e duraturo. Il compositore ebbe la fortuna d'applicare il suo talento a un soggetto interessante e veramente tragico. La sua musica è briosa, scintillante, fine. In essa furono costantemente, e con ragione, applaudite due grandi arie d'un bellissimo stile e d'una giusta espressione, due cori di carattere religioso e nobile, ed il finale del second'atto in cui l'effetto è ad un tempo grandioso e piacevole ».

Ma v'è di più, se si vuol credere alle parole d'un altro musicista francese, Ettore Berlioz. Un provenzale, amante di musica, uscendo dall'*Opéra,* dopo aver assistito ad una esecuzione della *Vestale* « pensando con ragione che aveva raggiunto la massima somma di bene riservata all'uomo sulla terra, si abbruciò le cervella dinanzi alla porta del teatro! »

Secondo il Fétis — che pure dimostra la più schietta ammirazione per questo geniale autore — non si ebbe mai artista colmato d'onori e di distinzioni più di Gaspare

IL TEATRO DUCALE DI MANTOVA (1783)
(Dal *Nuovo prospetto di Mantova*, di G. Susani).

Spontini. Egli era direttore generale della musica alla Corte di Prussia — dottore onorario in filosofia e arti belle alla Università di Halle — membro delle Accademie di Francia, Belgio, Austria, Stoccolma, Roma, Olanda, ecc., ecc. — Creato conte di Sant'Andrea dal Papa — decorato dell'ordine di San Gregorio il Grande, della Legione d'onore, dell'ordine di Leopoldo del Belgio, del Merito di Prussia, dell'Aquila rossa, di Danimarca, di Francesco I di Napoli, di Hesse-Darmstadt....

E basta, perchè finiremmo con una enumerazione ancor più prolissa di quella delle sue opere che abbiamo voluto evitare ai lettori.

* * *

Luigi Maria Cherubini.

Questo musicista — ch'ebbe i natali a Firenze nel 1760 — compose anche parecchie opere, ma la sua celebrità gli derivò principalmente come teorico e sinfonista. Scrisse pure molta musica sacra.

Il suo primo lavoro drammatico fu il *Quinto Fabio* (Alessandria, 1780), e l'ultimo che fece rappresentare in Italia fu l'*Ifigenia* (1788): il suo capolavoro le *Due Giornate* (Parigi, 1800).

Dimorò lungamente a Parigi ove cooperò molto, specialmente come direttore d'orchestra, alla diffusione della musica italiana. Nel comporre si scostò tuttavia notevolmente dagli esempî di Cimarosa e Paisiello, che pure erano i suoi autori prediletti. Introdusse cioè nella tecnica musicale molta scienza — e questo, in faccia al pubblico, non gli giovò. Ben poche infatti fra le sue opere ottennero decisi successi, se si esclu-

POMPA NUZIALE DI BACCO ED ARIANNA.

(Sipario pel teatro Regio di Torino, di Bernardino Galliari — disegno di A. Bignoli).

dono, oltre l'*Ifigenia* e le *Due Giornate*; la *Faniska* e la *Lodoiska*, le quali ultime, eseguite a Vienna (1805-1806) riportarono anche l'approvazione di Beethoven. Il *Demofoonte*, per contro, non piacque affatto, quantunque il libretto fosse scritto da Marmontel.

Cherubini dovè alla sua.... prudenza se divenne invece popolare come autore di molti canti rivoluzionarî. Incontrato, un giorno, per le strade di Parigi da un'orda di sanculotti e riconosciuto per maestro di musica, sulle prime non volle aderire al loro invito di dirigere lì per lì una canzone patriottica, ma poi, davanti all'attitudine minacciosa della folla, accettò il consiglio.... e il violino d'un amico, acconciandosi ad accompagnare e ispirare per tutta la giornata il canto di quei forsennati.

Il Bonaparte, che non vedeva di buon occhio Cherubini, fece un giorno in presenza sua i più grandi elogi di Paisiello, aggiungendo: « Voi avete molto ingegno, ma la vostra musica è troppo strepitosa ».

— Cittadino console, — replicò Cherubini — io mi sono uniformato al gusto francese, ma capisco che voi amate la musica che non impedisce di pensare agli affari di Stato.

L. M. CHERUBINI.
(Dalla raccolta *Galerie de la Presse*).

L'astio di Napoleone procurò al maestro, che doveva divenire Direttore del Conservatorio di Parigi, tali noie, che per un certo periodo di tempo Cherubini, scoraggiato, smise di comporre, occupandosi nello studio della scienza musicale e nel disegno..... delle carte da gioco.

L'alta posizione raggiunta poi, sia al Conservatorio (ove ebbe la fortuna di noverare fra i suoi allievi Boieldieu, Carafa, Auber e Halévy), sia presso al pubblico col successo della sua famosa *Messa in fa*, lo fece tornare all'arte teatrale; e con foga giovanile egli scrisse a 75 anni le mille pagine di musica dell'*Ali-Baba* (1833), che trascinarono all'entusiasmo anche i suoi più severi detrattori.

Morì nel 1842, e più tardi (1869) gli fu eretto un monumento in Santa Croce a Firenze.

Caratteristiche sue, come operista, furono l'aver aggiunto al materiale usato dai suoi contemporanei, le risorse d'una ricca istrumentazione e d'una insolita magniloquenza di stile.

* * *

Zingarelli e Fioravanti.

Nicolò Zingarelli, napoletano, (1752-1837) fu il più illustre allievo del famoso Fenaroli (Conservatorio di Santa Maria di Loreto). Fra le prime sue opere, la più nota è *Il mercato di Monfregoso* (1792); ma il suo miglior lavoro teatrale rimase *Giulietta e Romeo*, dato alla Scala di Milano nel 1796, opera scritta in 40 ore per gli artisti Crescentini, Bianchi e la Grassini, e arricchita dallo stesso Crescentini (come allora era uso comune) dell'aria *Ombra adorata aspetta*. Levò entusiasmo.

Dopo la *Giulietta e Romeo*, viene, in ordine di merito, la *Distruzione di Gerusalemme*, che Zingarelli scrisse quando era a Roma, direttore della Cappella pontificia, pel teatro privato del Duca Lante e per la signora Camporesi. Quest'opera fu riprodotta poi al teatro Valle *per cinque anni consecutivi*, tanto aveva incontrato il favore del pubblico.

ZINGARELLI.
(Litografia del tempo).

L'ultima sua opera teatrale (giacchè in appresso Zingarelli si occupò esclusivamente di musica religiosa) fu la *Berenice*, pure rappresentata al Valle. Alla prima rappresentazione ogni singolo pezzo fu *bissato* e l'opera (che il maestro aveva scritto a brano a brano negli alberghi durante un suo viaggio, e che via via era andato spedendo al Duca Braschi, sindaco di Roma) fu ripetuta con gran successo più di cento sere.

Dalla sua scuola, quando egli fu Direttore del Conservatorio di Napoli, uscirono, fra gli altri, Mercadante, Carlo Conti, Bellini, i fratelli Ricci, Lauro Rossi e Petrella.

Morì nel 1837, nello stesso anno in cui moriva pure il suo contemporaneo Valentino Fioravanti, romano, nato nel 1770.

Il Fioravanti fu principalmente compositore di opere buffe. Il suo primo lavoro fu rappresentato a Napoli nel 1788 (*Gli inganni fortunati*), e quello che ottenne maggior successo s'intitolò *Le cantatrici villane* (1802). Il terzetto delle *Cantatrici* (conosciute anche sotto il nome di *Virtuose ridicole*, un'aria buffa ed un terzetto dei *Virtuosi Ambulanti* (1807) sono le sue pagine migliori.

A proposito delle *Cantatrici villane*, va ricordato ch'esse furono causa di una mor-

tificazione per Paisiello. Napoleone, distratto o male informato, disse infatti un giorno al Paisiello stesso: « La vostra musica, caro maestro, è tutta ammirevole; ma le *Cantatrici villane* sono certamente la vostra più bella opera ».

Non sempre originale e spesso volgare, ebbe tuttavia il Fioravanti una specialità pei così detti *parlanti*, di cui si vuole anzi che egli stesso sia stato l'inventore, anzichè il Cimarosa. E per vero i biografi di Cimarosa riportano il seguente discorso ch'egli tenne un giorno cogli amici:

IL CALAMAIO DELL'ARMONIA.
(Urna in cui sono raccolte alcune memorie, come capelli ed oggetti personali dei più illustri maestri ed artisti usciti dalla scuola napoletana. — È dono del Florimo ed appartiene al Conservatorio di Napoli).

— Quando mi trovo nella stessa città con Paisiello e con Guglielmi cerco di fare il meglio che posso per batterli e trionfare di loro. Ma quando scrivo contemporaneamente con quel *buffoncello* di Fioravanti, io temo di soccombere al paragone; non certo per merito musicale, chè in verità, modestia a parte, mi credo a lui superiore, ma per quelle sue scappatine buffe, pei suoi geniali *parlanti* e per quei pezzi così concitati ch'egli ha in questo genere, con tanta sveltezza, leggiadria e bel garbo che producono sempre un sicuro effetto.... *Stu peccerillo che mmo è nasciuto, me dà nu poco de tuosseco.* (Questo ragazzo nato ieri mi dà impiccio).

* * *

Tritto, Generali, Federici, Nicolini, Farinelli, Mosca, Basily.

Sono questi i *minori* dell'epoca; e ben poco di loro ricorda la memoria popolare. Ma godettero tutti, sul principio del secolo, momenti di vera celebrità.

Giacomo Tritto, pugliese, (1735-1824) valente teorico, scolaro prima e professore poi del Conservatorio della Pietà dei Turchini a Napoli, fu operista fecondo ma più

scolastico forse che ispirato. Esordì in teatro colla *Fedeltà in amore* (1764). Contò fra i suoi alunni Farinelli, Orlandi, Spontini, Conti, Mercadante, Bellini, questi ultimi prima che passassero alla scuola di Zingarelli. Fu successore di Paisiello come maestro di Cappella alla Corte di Ferdinando IV di Borbone.

GIARDINO.
Scena del Sanquirico per l'opera *La Sciocca per astuzia*, di Mosca.

Pietro Generali, di Masserano, presso Vercelli (1763-1832), si chiamava veramente Mercadetti ed era allievo della scuola di Roma. Scrisse prima musica sacra, poi passò al teatro cogli *Amanti ridicoli* (1800); viaggiò molto e condusse una gioventù disordinata, ritirandosi poi a dirigere la Cappella del Duomo in Novara, ove morì. — I suoi successi sarebbero stati più duraturi se anche per lui non fosse nato il prepotente astro rossiniano.

Vincenzo Federici, pesarese, (1764-1827) fu professore al Conservatorio di Milano e fortunato autore di molte opere pel teatro alla Scala. Nel famoso spettacolo datosi in questo teatro nel 1805 in onore di Napoleone I si rappresentò appunto il *Castore e Polluce* di Federici, col *Don Chisciotte* di Fioravanti e la *Lodoiska* di Mayr.

Giuseppe Nicolini, piacentino, (1763-1842) compì gli studi di composizione a Napoli nel 1792 e nell'anno seguente diede la sua prima opera (*La figlia stravagante*) a Parma; al quale primo saggio — giudicato felice — seguirono 70 altre opere. Riuscì specialmente nel genere comico.

Giuseppe Farinelli, di Este, (1769-1836) studiò a Napoli. Tra i migliori del suo tempo: scrisse un gran numero di opere cominciando dal *Dottorato di Pulcinella* (Napoli, 1792) fino alla cantata *Urania* (Trieste, 1829). Imitava lo stile di Cimarosa a tal punto che un suo duetto, introdotto nel *Matrimonio segreto*, fu sempre creduto di Cimarosa.

Giuseppe Mosca, napoletano, (1772-1839) fu pure un compositore fecondo così pei teatri d'Italia che per quelli di Parigi, e la sua musica, se non sempre geniale, è facile, spontanea e gustosa. — Per aver egli fatto diffondere un walzer, scritto nel 1811, per la sua opera *Con amore non si scherza*, allo scopo di mostrare che Rossini ne aveva rubate alcune frasi nel suo *Barbiere di Siviglia*, s'ebbe dallo spirito canzonatorio del pesarese l'appellativo di *maestro delle mosche*.

Francesco Basily, marchigiano, (1766-1850) va pure ricordato per le sue opere (quindici circa) che si davano frequentemente sul principio del secolo, e che avevano molti caratteri in comune con quelle degli autori sopra ricordati. *Gli Illinesi* sono considerati il suo miglior lavoro drammatico.

FRANCESCO BASILY.
(Litografia del tempo).

***

Giovanni Simone Mayr.

Per quanto non italiano di nascita, ma bavarese, (Mendorf, 1763) Simone Mayr ha acquistato un legittimo e onorifico posto nella storia dell'Opera italiana. Non compose infatti mai opere, nè cantate, nè altro, se non su testo italiano.

« È vero — lasciò scritto egli stesso — che soltanto a 24 anni ho abbandonato il suolo nativo; ma il rimanente di mia vita l'ho vissuto e lo vivrò in Italia e a Bergamo mia patria elettiva e prediletta. Quando uscii di Germania non avevo alcuna istruzione nella composizione della musica, ed ivi non ho udito che tre o quattro operette di Hiller nel teatro di Ingolstadt; e non vi ho udito che una sola accademia di musica nel mio rapido passaggio per Monaco. Da tutto ciò risulta: che io a tutta ragione devo essere annoverato fra gli scrittori d'Italia e non di Germania ».

Studiò prima a Bergamo sotto la direzione del maestro di Cappella Carlo Lenzi, e poi a Venezia col maestro Bertoni, per la protezione ottenuta dal bergamasco canonico Pesenti che lo soccorse di consiglio e di danaro.

Il progresso fu rapido, la produzione abbondante e la fortuna costante. L'operoso Mayr passava di successo in successo e in breve aveva raggiunta una considerevole fama in tutta Europa.

La migliore testimonianza del valore di queste opere, tanto applaudite e ormai dimenticate, è quella di Rossini, ch'ebbe a dire: « I compositori dei giorni nostri si danno un gran da fare per trovar forme nuove e drammatiche, ed è quella una fatica del tutto inutile che potrebbero benissimo risparmiare. Se studiassero le opere di papà Mayr, che è sempre drammatico, e che canta e ch'è melodico sempre, essi troverebbero tutto ciò che cercano.... e tante e tantissime cose che non cercano... e che loro sarebbero utilissime ».

SIMONE MAYR.
(Incisione di T. Caporali. — Milano, 1822).

Maggior titolo di gloria per Mayr rimane tuttavia — e rimarrà sempre — l'essere stato il maestro di Donizetti, l'averne intuito pel primo l'attitudine a comporre e l'averlo spinto allo studio anche con personali sacrifici pecuniari.

L'influenza di Mayr su Donizetti, che meglio studieremo più innanzi, fu veramente benefica e provvidenziale, anche pel fatto che l'esperienza del dotto maestro potè frenare l'impeto della musa del giovane scolaro e costringerlo quindi a fare i conti colle esigenze delle regole. Disse benissimo un giorno Bellini, mentre ascoltava il settimino della *Zingara:* « Non può averlo fatto che un allievo di Simone Mayr ».

E il Donizetti ebbe una venerazione sconfinata pel suo maestro, talchè egli « già illustre per opere immortali — scrive lo Zendrini — nelle brevi soste che faceva a Bergamo durante la sua agitata odissea musicale, fu visto salire su quella cantoria ove aveva cantato fanciullo, mettersi accanto al suo Mayr, voltargli le carte, seguire con occhio attento e amoroso quella musica ch'egli riveriva come madre, e amava come sorella alla musica propria. » E lo Zendrini aggiunge che le opere di Mayr, ingiustamente dimenticate, si udrebbero anche oggi con piacere.

Fu il Mayr (che pure possedeva una rara coltura storica e letteraria) di una modestia esemplare; modestia che gli fece rifiutare l'offerta di Napoleone di nominarlo direttore dei Concerti di Corte a Parigi, collo stipendio di 2000 franchi mensili e la pensione di 6000 dopo 10 anni di servizio; poi quella del Goold, l'impresario dei regi teatri di Londra, il quale si sarebbe chiamato fortunato di corrispondergli 600 lire sterline per due opere, lasciandogliene la proprietà. E così pure rifiutò posti lucrosi a Milano, Dresda e Napoli, mentre a Bergamo viveva in istrettezze.

Ce ne dà un'idea questo brano dello storico Calvi: « L'andamento della casa era affidato alla moglie Lucrezia Venturali; e il Mayr rispettava religiosamente questo maneggio, ancorchè talvolta gli sembrasse alquanto singolare. Per esempio, la signora

Lucrezia, per amore al risparmio, indispensabile ove era scarsità di fortuna e larghezza d'animo, voleva pure lavorare di sua mano gli abiti del marito; ma sovente questa economia si risolveva nel consumare maggior quantità di roba: perocchè la signora Lucrezia, poco pratica a tagliare, impiegava talvolta un'intera pezza di panno per un soprabito e il maestro usciva con vestiti di qua larghi a sacco, di là strettissimi e corti.... ma ch'egli portava però con una compiacenza particolare, perchè gli venivano dalla mano dell'amata consorte ».

MONUMENTO A MAYR
nella Chiesa di S. Maria Maggiore in Bergamo.

Della sua bontà d'animo, oltre che la istituzione di opere benefiche a favore dei vecchi musicisti, fa fede un altro aneddoto raccontato dallo stesso Calvi. Il Mayr aveva affidato i suoi scarsi averi ad un amico: un bel giorno questi prese il volo, lasciando il maestro colle sole risorse del suo lavoro giornaliero. « Di quanti *perdindoli* e di quanti *Sant'Antonio benedetto* (esclamazioni abituali del Mayr quando andava in furia) abbia fatto echeggiare le sue domestiche pareti — scrive sempre il Calvi — non saprei dire, ma questo so, che egli tolse ad aver cura della famiglia del fuggiasco, mantenne per tempo non breve la moglie e fece educare a sue spese i figli dell'ingrato amico ».

Passando dall'uomo alle opere, ricorderemo prima di tutto la *Lodoiska* (Venezia, 1798) perchè in essa Mayr fece, pel primo, uso di quell'effetto di *crescendo* che poi divenne specialità di Rossini. Questo procedimento, (che a torto alcuni attribuiscono ora al Generali ed ora al

Mosca) produsse allora tale impressione che istintivamente tutti gli spettatori a poco, a poco, s'alzarono in piedi, prorompendo poi in frenetici applausi.

L'opera sua migliore (fra una sessantina) è considerata la *Ginevra di Scozia* (Trieste, 1801): ultima fù il *Demetrio* (Torino, 1824). Per vent'anni i suoi lavori furono disputati dai direttori dei principali teatri. Lasciò pure molta musica sacra, ancor oggi eseguita e studiata assiduamente.

Quando, nel 1838, volle rivedere la nativa Germania, il maestro della Cappella di Corte di Monaco così lo salutò: « La Germania può andar superba d'aver dato all'Inghilterra un Haendel, alla Francia un Gluck, all'Italia un Mayr ».

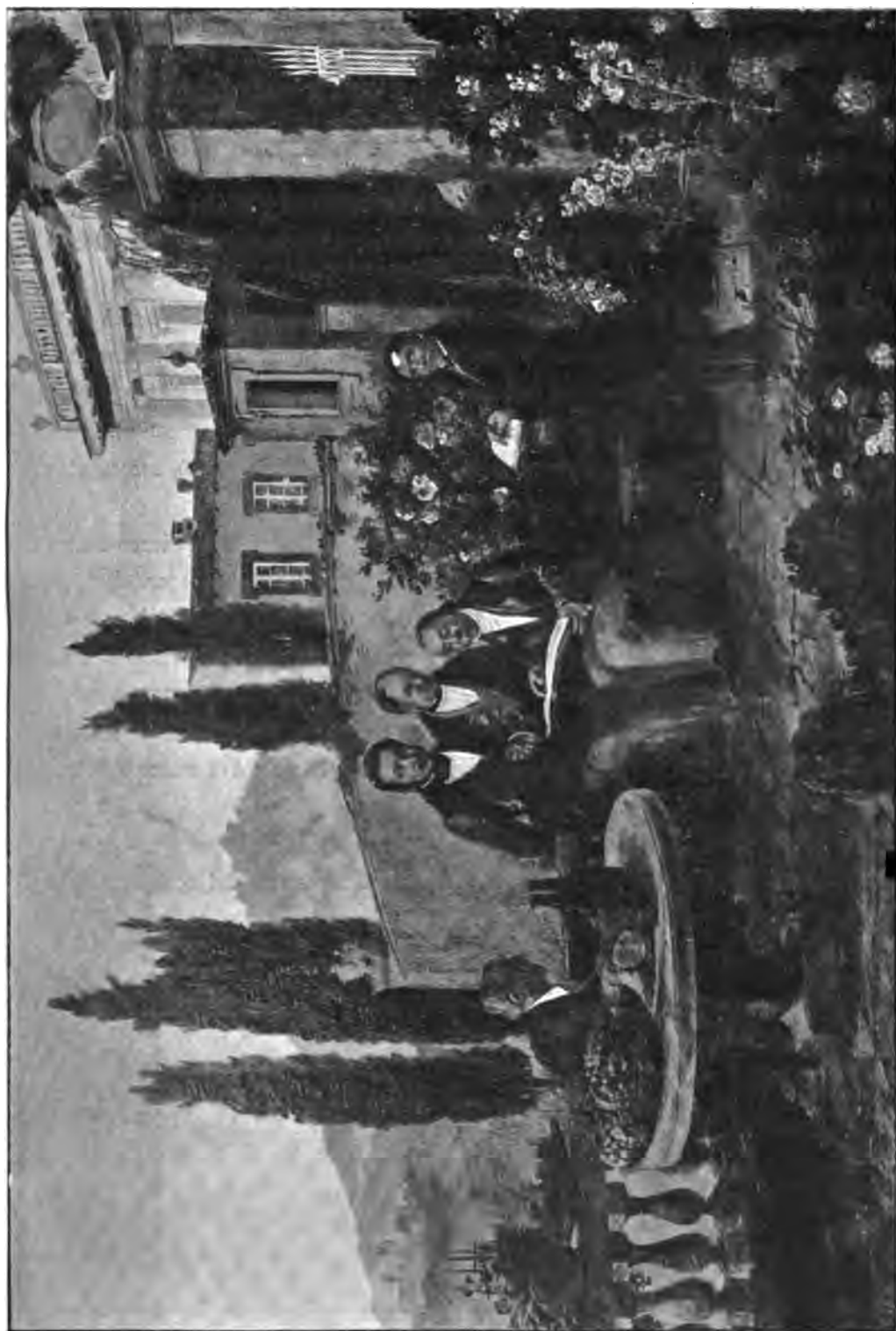
Morì nel 1845 a Bergamo; e nel 1875 le sue ceneri furono solennemente trasportate nella Basilica di Santa Maria Maggiore, ove riposano accanto a quelle di Donizetti. Così, congiunte le due anime, — dice lo Zendrini — Bergamo operò delicatamente, interpretando il loro più intimo voto, collocando l'uno in faccia all'altro i due monumenti, avvicinando i due nomi, confondendo le due urne in una sola apoteosi. »

***

Ferdinando Paër.

Questa rassegna di nomi dovrebbe prolungarsi ancora per molte pagine. Prima che l'astro luminoso e sovrano di Gioachino Rossini venisse ad offuscare queste minori stelle, vi furono parecchi compositori che la storia dell'arte non dovrebbe dimenticare. Nicola Antonio Manfroce (1791-1813) per dirne uno, che morì giovanissimo e lasciò solo due opere, una delle quali, l'*Alzira*, contiene pagine di gran valore per la loro modernità e alcuni spunti che poi servirono allo stesso Rossini (il finale del primo atto del *Barbiere* è tolto da una melodia dell'*Alzira*) — e altri molti.

FERDINANDO PAËR.
(Incisione del tempo).

Ma l'indole del nostro lavoro ci abbrevia forzatamente il cammino. Così che possiamo per ora concederci una sola ed ultima sosta al nome di Ferdinando Paër, (1771-1839) parmigiano. Non studiò a Napoli, ma di quella scuola ebbe tutti gl'insegnamenti col

L'OSTERIA DEI TRE GOBBI A BERGAMO.

Quadro del pittore De-Leidi detto il Nebbia, coi ritratti dello stesso pittore, di Donizetti, Mayr, M.° Dolci e Michele Bettinelli).

mezzo del maestro Ghiretti, antico professore della Pietà dei Turchini, e poi per lunghi anni maestro di Cappella del Duca di Parma.

Esordì felicemente a 16 anni colla *Locanda dei Vagabondi* (1789) e in breve, con una produzione facile ed abbondante, conquistò il posto d'onore sulle principali scene d'Italia. Scriveva allora con forse troppo palese predilezione per gli esempî di Cimarosa, Paisiello e Guglielmi. Ma nel 1797, dopo che ebbe udito a Vienna le opere di Mozart, cambiò metro. Arricchì l'armonia dei suoi pezzi, così che ai successi italiani potè aggiungerne altri, non meno importanti, in Germania, ove, col finir del secolo, si recò a dimorare.

Napoleone, avendo udito il suo famoso *Achille* (1806) a Dresda, lo chiamò a Parigi e gli affidò la carica di compositore e direttore della musica particolare dell'Imperatore, maestro di canto dell'Imperatrice, direttore dell'Opéra-bouffe, con un assegno annuo di 50,000 franchi, ridotto poi, per gli avvenimenti politici del 1814, a 12,000.

In questo periodo egli fece rappresentare a Parma l'*Agnese* (1810), suo capolavoro e opera veramente ammirevole.

Come direttore d'orchestra al *Teatro Italiano* di Parigi, si vide un giorno costretto, dall'insistenza del pubblico, a far conoscere pel primo ai parigini le opere di Rossini. « Fu questo un colpo terribile per il geloso artista — dice il Chilesotti —: ei non poteva perdonare i successi del *Tancredi* al giovane rivale che veniva a contrastargli la successione gloriosa di Cimarosa e di Paisiello. Tuttavia si dovette mettere in scena il *Barbiere di Siviglia*. Comparve allora a Parigi una satira anonima: *Paër e Rossini!* Il primo era vivamente accusato d'aver cercato con bassi intrighi di nuocere al trionfo del rivale ».

Paër rimase a Parigi fino alla morte. Nel 1821 compose quel freschissimo *Maestro di Cappella*, che da poco è ritornato con fortuna nel repertorio dei teatri italiani. — Ebbe vita molto avventurosa e scapigliata.

INTERNO DEL TEATRO "LA FENICE".
(Litografia del 1838).

CAPITOLO II.

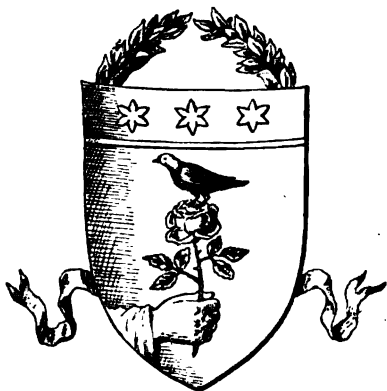
GIOACHINO ROSSINI.

I PRIMI ANNI. — LE PRIME OPERE. — IL « TANCREDI » E L' « ITALIANA IN ALGERI ». — INTERMEZZO. — IL « BARBIERE DI SIVIGLIA ». — L' « OTELLO » E IL « MOSÈ ». — PARIGI. — IL « GUGLIELMO TELL » E IL LUNGO RIPOSO. — ROSSINI STORICO E ROSSINI LEGGENDARIO.

I primi anni.

Gioachino Rossini nacque il 29 febbraio 1792 in Pesaro, di famiglia povera ma distinta per memorie di antenati illustri, quali un Fabrizio, governatore di Ravenna, e un Pietro, economista. I Rossini — di cui riportiamo più avanti lo stemma — erano oriundi di Lugo, e Giuseppe, che fu padre di Gioachino, s'era trasferito a Pesaro, ove teneva il modesto ufficio di pubblico tubatore ed ispettore dei macelli. La madre Anna era una Guidarini di Pesaro — altra famiglia nobile, ma caduta in povertà — nota in tutte le Marche per rara bellezza.

Crebbe Gioachino fin circa i sette anni in Pesaro; poi passò a Bologna in compa-

gnia della sola madre, essendo stato il tubatore carcerato dagli austriaci per ragioni politiche. Anna Rossini, per provvedere al mantenimento del figlioletto, si diè al teatro verso cui la bella voce l'indirizzava; e volle che anche Gioachino studiasse musica.

STEMMA DEI ROSSINI.

Il futuro « cigno pesarese » esordì in arte come suonatore di viola e dimostrò subito tali attitudini singolari, che a otto anni suonava nelle orchestre. Studiò il canto col padre Tesei e la composizione col famoso maestro Mattei. A tredici anni riportò il primo premio nel Liceo con una cantata che s'intitolava: *Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo.*

Antonio Zanolini, che fu intimo del maestro e ne scrisse la biografia, ci racconta un aneddoto che si riferisce all'infanzia di Rossini e ne rivela tutta la precocità. A dieci anni egli era in Fano, scritturato colla madre per la stagione di carnevale. Dal suo posto in orchestra osservava seralmente con piacere il fresco visino di una bambina sua coetanea....

Non sorridete, perchè l'avventura ebbe una soluzione drammatica. Una sera il piccolo spasimante parlò alla bella e le diede un appuntamento, pel domani, nella chiesa di Santa Maria Nuova. Là si pronunciarono da una parte e dall'altra parole d'amore e giuramenti.... benedetti da un frate che, infastidito della cosa, cacciò i due bambini dal tempio, fustigandoli col cordone di San Francesco. L'avventura fece chiasso e una sera, durante la rappresentazione teatrale, il buffo comico, in un suo lazzo, trovò modo d'alludervi, provocando l'ilarità del pubblico e lo sdegno di Rossini, che scagliò il suo strumento sul palco-scenico, poi fuggì di teatro.

È ancora più singolare il fatto che a quell'età Rossini — cantando in chiesa e suonando in teatro — già guadagnasse di che vivere, e si desse allo studio dei classici anche di propria elezione, senza le prescrizioni dei professori. Oltre la viola sonava la spinetta e riusciva utilissimo nelle prove. La sua fama di abile concertatore lo portò ad assumere, tredicenne, la direzione della Società musicale « Accademia dei Concordi » di Bologna, con lo stipendio mensile di dieci piastre (cinquanta lire).

Non tanto guadagnavano allora nè il padre, che, uscito di prigione, s'era acconciato a suonare il corno nelle orchestre, nè la madre, che aveva d'un tratto perduta la voce.

Nel 1808 il tenore Mombelli, che aveva formato in Bologna colla propria famiglia una compagnia di cantanti, cominciò a incaricare il giovine maestro della composizione di alcuni pezzi — e questi, riuniti poi alla meglio, costituirono lo spartito del *Demetrio e Polibio*, rappresentato quattr'anni dopo al teatro Valle di Roma, e successivamente al Carcano di Milano, con un successo di cui fa fede ancor oggi una lettera entusiastica di Giovanni Berchet.

* * *

Le prime opere.

Al minuscolo *maestrino* era toccato nel 1806 di suonare la spinetta in orchestra durante la stagione di carnevale del teatro di Senigallia. Una sera, la prima donna Carpani, fece « una volata tanto mostruosamente falsa » — come dice lo Zanolini — che Rossini scoppiò a ridere rumorosamente. L'impresario, marchese Cavalli, chiamò il maestro per dargli una severa riprensione. Ma, preso subito da simpatia per l'imberbe artista, finì col perdonargli e anzi col proteggerlo. Quando Rossini partì, aveva ottenuta dal marchese Cavalli la promessa che il giorno in cui si fosse sentito in grado di scrivere un'opera, avrebbe potuto disporre d'un libretto che il Cavalli gli avrebbe offerto. E il giorno venne presto. Nel 1810, Rossini invitò il marchese a tener la promessa; e così potè far rappresentare nella stagione d'autunno del teatro San Moisè di Venezia la *Cambiale di matrimonio*, pagatagli 200 franchi. Dice il Blaze de Bury che « un successo di entusiasmo accolse quello spartito e che l'autore divenne subito il prediletto del pubblico e l'idolo dei gondolieri ».

Fu dopo il successo che la signora Anna ricevè la famosa lettera scritta dal figlio al seguente indirizzo:

Alla Signora ROSSINI
madre del celebre maestro
IN BOLOGNA.

Seguirono a breve distanza: *L'equivoco stravagante* (1811), *L'inganno felice* (1812), *Ciro in Babilonia* (1812), *La scala di seta* (1812), *Demetrio e Polibio* (1812), di cui già parlammo, *La pietra di paragone* (1812), *L'occasione fa il ladro* (1812), *Il signor Bruschino* (1813), opere rappresentate per la maggior parte al San Moisè di Venezia. *La pietra di paragone* ebbe invece l'onore di essere acquistata per il teatro alla Scala di Milano.

È in questo periodo della carriera di Rossini che meglio appare una delle più rare doti: la rapidità del comporre. Egli accettava colla massima disinvoltura impegni, a mantenere i quali ogni più gagliarda fibra si sarebbe fiaccata. Doveva scrivere parecchie opere in un anno: spesso fra l'una e l'altra non v'era che un mese di tempo, eppure nessuna preoccupazione conturbava mai il suo animo sereno e gioviale. Fino all'ultimo momento egli continuava allegramente quella sua vita spensierata ed errabonda; andava di casa in casa a rallegrar le brigate, si occupava ad ammannir pranzi e cene, corteggiava le belle dame; e chi si arrischiava di ricordargli che impresari, direttori, artisti e pubblico aspettavano a braccia aperte l'annunziata opera, era ricevuto con mali modi e col titolo di guasta feste.

Un'abitudine contratta in causa della ristrettezza del tempo, che Rossini si con-

cedeva per comporre un'opera, fu quella di usare d'uno stesso pezzo di musica per più d'un'opera. Per quanto simile licenza debba parere biasimevole, non v'è chi oggi non la perdoni al Rossini, ricordando la giustificazione contenuta nella lettera da lui scritta all'editore Ricordi, il 14 dicembre 1864 (quattro anni prima della morte), a proposito di una edizione completa delle sue opere:

« L'edizione da voi intrapresa darà luogo (con fondamento) a molte critiche, poichè « si troveranno in diverse opere gli stessi pezzi di musica. Il tempo e il denaro che « mi si accordava per comporre era così *omeopatico*, che appena avevo io il tempo di « leggere la cosidetta poesia da musicare. La sola sussistenza dei miei dilettissimi « genitori e poveri parenti mi stava a cuore ».

CASA OVE NACQUE ROSSINI.
(Disegno di A. Montalti).

L'ultima delle sue opere, sopra ricordate, ha una storia che è interessante conoscere. L'impresario Cera del San Moisè, saputo che Rossini stava trattando con quello della Fenice, pensò di vendicarsi del maestro coll'imporgli, per l'opera che gli doveva essere consegnata a breve scadenza, un esecrabile libretto. Pensava Cera di riuscire così a rovinare la riputazione dell'autore che, per la fama acquistata, stava per scappargli di mano, e gli consegnò un centone insulso intitolato *Il signor Bruschino, ossia il figlio per azzardo.*

Ma Rossini — saputa l'intenzione dell'impresario — rese pan per focaccia. Introdusse nella *Ouverture* alcune battute che i violinisti dovevano eseguire percuotendo rumorosamente gli archetti sopra i riverberi infissi sui leggii, e nell'opera fece posto ad ogni sorta di diavolerie. Note alte per i bassi e viceversa, melodie gaie per descrivere i momenti patetici e una lunghissima marcia funebre per colorire il punto più brillante della farsa — infine in un concertato sulle parole *Padre mio sono pentito*, fece in modo che tutte le parti ripetessero le due ultime sillabe *tito-tito* con la più buffa insistenza.

Furono grandi le risa di chi era al fatto della burla, ma anche sonori i fischi del pubblico ingenuo che s'offese per tanta corbellatura.

* * *

Il Tancredi. L'Italiana in Algeri.

Nelle prime opere, il Rossini non si era dimostrato molto ricco di invenzione me-

REGGIA.
Scena del Sanquirico per l'opera *Ciro in Babilonia*

lodica, e neppure si potrebbe affermare che avesse saputo dar prova d'un gran profitto di quegli studi, cui pure si era dato con ardore. Ma il successo non gli mancò per quel certo brio indiavolato con cui fin da principio componeva le scene delle sue farse — per la grande facilità dei ritmi e dei motivi cui ricorreva — per la gaiezza festosa d'ogni suo pezzo — e infine per la seduzione delle maniere sue e della persona che era bellissima.

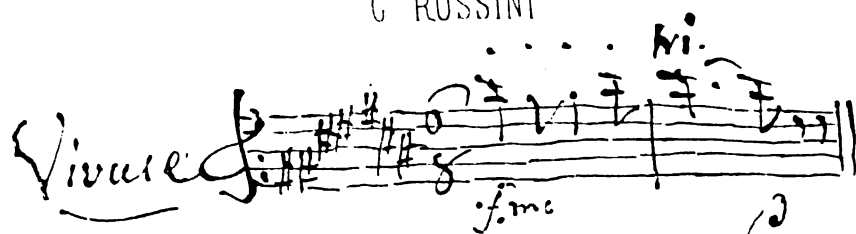
Il genio, del resto, ha sempre in sè qualche cosa di indefinibile e di affascinante anche prima di rivelarsi.

La rivelazione si manifestò — a nostro avviso — col *Tancredi*, opera seria in due atti, scritta per la stagione di Carnevale del teatro della Fenice e quivi eseguita nel 1813.

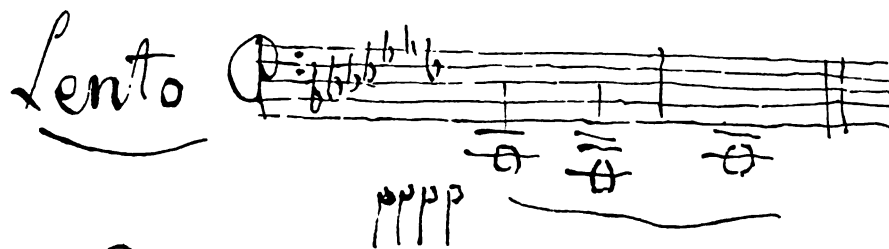
La fama di Rossini divenne da questo momento mondiale. In quattro anni il *Tancredi* fu rappresentato in tutti i teatri d'Europa.

Lo spartito fu composto come i precedenti, senza cioè nessun preconcetto determinato di scuola o di stile e coll'unica preoccupazione di soddisfare con poca fatica al contratto coll'impresario. Rossini, allora ventenne, dedicava già ai piaceri — e specialmente a quelli della gola — la maggior parte del suo tempo.

Due giorni prima che l'opera andasse in scena, la bellissima cantatrice Malanotte,

G ROSSINI
Vivace
G. Rossini

d'après une phot. d'Erwin — Imp. Bertauts, Paris

G ROSSINI

Lento — pppp

assy 1861

che doveva rappresentare il personaggio di Tancredi, dichiara in pieno palcoscenico che l'aria di *sortita* non le accomoda e che non intende cantarla. Lascia al maestro di rimediare come meglio gli pare e — quale offesa regina — se ne va.

Da questo incidente. nacque la famosa aria **"Di tanti palpiti„** o *aria dei risi*. Rossini. dopo aver cercato invano di calmare la Malanotte. accompagnandola fino alla gondola. era corso all'albergo e, dopo aver fatto gettare nella pentola il riso (in veneziano: *mettere i risi*), aveva cavato di tasca alcuni fogli di musica, li aveva ricoperti di note e aveva creata la famosa melodia dei *palpiti,* che è una delle sue più belle, prima che il riso fosse cotto.

Sul trionfo riportato da Rossini con quest'opera, nessuna testimonianza è più preziosa di quella di Stendhal, che lasciò scritto: « Se l'imperatore e re Napoleone stesso avesse onorato di sua presenza Venezia, non l'avrebbe distratta da Rossini. Il suo fu un successo di vero furore, come dice questa bella lingua italiana creata per le arti. Dal gondoliere al più gran signore, tutti ripetono il famoso *ti rivedrò, mi rivedrai.* Al Tribunale, ove si trattano le liti, i giudici furono obbligati d'imporre silenzio all'uditorio che cantava il *Ti rivedrò!* »

L'impresario della Fenice pagò per quest'opera a Rossini 500 franchi. Il soggetto del *Tancredi,* tratto dalla cavalleresca leggenda siracusana, non è buffo come quelli delle precedenti opere; è invece eroico. Ma al genere comico doveva tornar subito Rossini dopo questa momentanea digressione fuori del campo, in cui il suo genio era destinato a brillare più vivacemente.

Siamo áncora nel 1813, e l'autore, che non sa risolversi ad abbandonare il soggiorno di Venezia — la città dove l'ozio è più saporito, le amicizie sono più calde e le allegre compagnie più frequenti — s'impegna col teatro San Benedetto per una nuova opera buffa e in pochi giorni di lavoro regala, per 700 franchi, all'impresario ed al mondo quel gioiello che è l'*Italiana in Algeri.*

Quest'opera è rimasta nel repertorio più lungamente che non il *Tancredi* e neppure si può dire che oggi, quasi dopo un secolo di vita, essa abbia perduta tutta quella popolarità che acquistò subito dopo le rappresentazioni di Venezia, confermanti sempre più nel favor del pubblico l'assoluta supremazia di Rossini su tutti gli altri compositori contemporanei.

Nell'*Italiana in Algeri* le doti dell'autore del *Barbiere* si esplicano già in modo chiaro e brillante. In confronto poi delle farse che hanno preceduto il *Tancredi,* questa è una vera opera completa, originale e giustamente proporzionata nelle sue parti. Comica, briosa, divertente, ha il pregio di una perfetta corrispondenza fra le peripezie giocose della commedia e lo smagliante commento della musica. Ogni volgarità è abolita,

Inutile è il ricordare che il pezzo più famoso dell'*Italiana* è il celebre terzetto del *Pappataci.*

ESTERNO DI UN TEMPIO NEL "TANCREDI„ (ATTO I).
(Scena del Sanquirico).

Intermezzo.

Segue un periodo di tre anni circa, in cui l'attività di Rossini appare minore. In esso l'opera più importante è il *Turco in Italia*, rappresentata per la prima volta al teatro alla Scala nell'agosto 1814, con gran successo, specialmente pei meriti del basso Galli e del buffo Pacini. La parte più apprezzata dell'opera (in due atti), fu allora il primo atto e specialmente il duetto *Siete turco e non vi credo:* — e il *Turco* ebbe poi molte riproduzioni in successive stagioni.

Altre quattro opere, comparse in questo torno di tempo, nulla aggiungono alla fama del maestro. La prima fu un « fiasco » (*Aureliano in Palmira* — opera seria — Milano, Scala, 1814); la seconda (*Sigismondo* — opera seria — Venezia, Fenice, 1815) ebbe poca fortuna; la terza (*Elisabetta* — opera seria — Napoli, San Carlo, 1815) va ricordata sopratutto per l'interpretazione della Colbrand; la quarta (*Torvaldo e Dorliska* — semiseria — Roma, Valle, 1816) ebbe l'ingrato cómpito di predisporre male verso Rossini il pubblico romano che la giudicò opera scritta con troppa fretta ed eccessive reminiscenze.

Intanto Rossini se la spassa allegramente fra Venezia, Milano, Napoli e Roma. Gli impresari gli stanno d'attorno e lo impegnano con contratti ch'egli soddisfa come può,

forse mai, si potrebbe anche dire, con uno sforzo che superi l'entità del guadagno — settecento, ottocento, mille lire al massimo, per ogni opera. Corre qua e là, desideroso di godersela, di far nuove conoscenze, di vivere della vita allegra di ogni città.

Impazientemente lo si aspettava non appena la sua venuta era annunziata in una città o nell'altra. Arrivando, il maestro sorrideva a tutti, dava a tutti il titolo di « amico caro », anche a quelli che nemmeno sapeva come si chiamassero. In pochi giorni si componeva una schiera, una falange, un esercito d'amici, premurosi di andarlo a svegliare ogni mattina fra le undici e mezzogiorno, per sequestrarlo tutta la giornata e

LA CASA DI ROSSINI A BOLOGNA.

gran parte della notte, per condurlo in giro e occuparlo in pratiche gastronomiche, o per presentarlo nelle case ove fossero belle donne fanatiche della sua musica, e anche più della sua persona.

Intanto l'impresario consegnava al maestro il libretto dell'opera, e cominciava ad assediarlo, perchè si decidesse a principiare le prove. Quel che Rossini intendesse per prima prova ci stupirà, se ricorderemo le notizie che ce ne dà il più recente suo biografo, Eugenio Checchi, sulla fede di Pietro Romani.

Il maestro arrivava in teatro a mezzogiorno, ancora assonnato e con un po' di accapacciatura alla testa: ma gli artisti sono lì che lo aspettano pazientemente e c'è

in un angolo la sgangherata spinetta. Tutti, cogli occhi fissi alle mani di Rossini, aspettano che i preziosi fogli di musica escano da quelle tasche, e vadano a posarsi sul leggío dello strumento. Invece il supposto autore dell'opera, dopo una mezza dozzina di barzellette, dopo aver preso per il ganascino la prima donna, zufolando un'arietta, siede sullo sgabello; fa un paio di scale e di accordi, poi dice al tenore, al soprano, al contralto, al basso:

— Sentiamo un po' che razza di voci sono le vostre.

E si trattiene così per un'oretta buona in accordi, in volate, in trilli: spinge all'insù quelle voci fino agli ultimi gradini della scala e le fa scendere nei profondi baratri delle note più basse: le tenta, le sforza, le assaggia, le palleggia, poi, alzandosi, richiude d'un colpo la spinetta e dice:

— Ho capito cosa volete: e ora andiamo a desinare.

Dello spartito egli non ha scritto neanche una nota; ma nel metallo e nell'impasto delle voci ha cercato l'intonazione rudimentale di quella che di lì a un mese sarà la sua opera. E questo immane lavoro iniziale viene compensato con parecchi giorni di riposo e di baldoria — poichè per una settimana almeno, non si parla più di prove, nè il maestro pensa a comporre.

Ma quando l'estremo limite è giunto, Rossini trova sempre la lena per lavorare intensamente quanto basti a rimediare il tempo perduto. Lavora di notte, quando gli amici finalmente lo lasciano solo, o di mattino prima di abbandonare i tepori del letto. — Sta in fatto che i suoi impegni cogli impresari furono da lui sempre tenuti regolarmente.

* * *

Il *Barbiere di Siviglia*.

Per il carnevale 1816, Rossini si era impegnato a scrivere l'opera d'obbligo da rappresentarsi nel teatro dell'Argentina. Ben felice di aver una nuova occasione per partecipare alla vita gioconda della città eterna, egli arrivò *sulla piazza* per tempo e cominciò subito il suo abituale periodo

GIACOMO GALVANI NEL "BARBIERE DI SIVIGLIA" (Incisione del tempo).

di preparazione, che consisteva, come abbiamo visto, in gazzarre cogli amici, in pranzi, cene e chiassi. La baraonda festaiola di fin d'anno e della Befana, i numerosi inviti a pranzi, preparati da cuochi illustri di principi, monsignori e cardinali, assorbirono sulle prime tutto il tempo del festeggiato autore.

LA FAMIGLIA VIANESI.
Il *Barbiere di Siviglia* in miniatura. (Incisione. — Venezia 1842).

Andava intanto sempre più avvicinandosi la solita resa dei conti. Rossini non s'era ancor ben deciso sulla accettazione del libretto. Un segreto stimolo a far qualche cosa di meglio del consueto gli derivava dall'accoglienza fredda antecedentemente fatta dal pubblico romano al suo *Torvaldo*. E voleva evitare di trovarsi tra mani all'ultim'ora un insulso e goffo centone, composto con poche rime e minor cervello.

Un'idea gli era balenata: di musicare cioè quel medesimo libretto che il poeta Sterbini aveva scritto trentacinque anni prima per il Paisiello. A questo scopo era necessario — per dovere di galateo, almeno — di ottenere una autorizzazione dal maestro napoletano, allora assai vecchio e quasi dimenticato. E Rossini difatti gli scrisse una lettera deferente e umile, chiedendo venia per l'ardire e sollecitandone il consenso. La risposta giunse presto, non troppo espansiva, ma favorevole. In pari tempo però l'autore del vecchio *Barbiere* diceva in un crocchio d'amici a Napoli: « Se il *Barbiere* che sta scrivendo Rossini riesce, io sono perduto ».

Di qui la guerra che Paisiello stesso, senza uscir dalle quinte, e i suoi amici più palesemente, mossero al nuovo spartito.

Questo intanto veniva composto in soli *tredici* giorni. L'esattezza di questa notizia fu confermata da Pietro Romani (direttore d'orchestra), che del Rossini era allora indivisibile compagno.

Avvicinandosi la data della prima rappresentazione si discorreva della nuova opera in tutti i ritrovi di Roma: dovunque però, fra le varie opinioni e le previsioni, prevaleva una decisa corrente ostile, fomentata dalle notizie che ad arte spargevano i paisielliani

sul cattivo risultato delle prove e su un preteso malumore scoppiato fra gli esecutori. La mattina del 6 febbraio fu affisso per Roma, coll'annuncio dello spettacolo per la sera, il seguente manifesto:

« ***ALMAVIVA o sia L'INUTILE PRECAUZIONE***

« *Commedia del Signor Beaumarchais di nuovo interamente versificata e ridotta* « *ad uso dell'odierno teatro musicale italiano da* Cesare Sterbini *romano — da rappre-* « *sentarsi nel nobil teatro di Torre Argentina nel Carnevale dell'anno 1810 con musica* « *del maestro* Gioachino Rossini.

« Roma nella Stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle.

« ***Avvertimento al Pubblico.***

« La commedia del Signor Beaumarchais intitolata *Il Barbiere di Siviglia*, o sia *L'inutile* « *precauzione* si presenta in Roma ridotta a dramma comico col titolo di *Almaviva*, o sia *L'inutile* « *precauzione*, all'oggetto di pienamente convincere il pubblico dei sentimenti di rispetto e di « venerazione che animano l'autore della musica del presente dramma verso il tanto celebre Pai- « siello che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo suo titolo. Chiamato ad assumere « il medesimo difficile incarico il Signor Maestro Gioachino Rossini, onde non incorrere nella « taccia di una temeraria rivalità coll'immortale Autore che lo ha preceduto, ha espressamente « richiesto che il *Barbiere di Siviglia* fosse di nuovo interamente versificato e che vi fossero « aggiunte parecchie nuove situazioni di pezzi musicali, ch'eran d'altronde reclamate dal moderno « gusto teatrale cotanto cangiato dall'epoca in cui scrisse la sua musica il rinomato Paisiello.

« Qualche altra differenza fra la tessitura del presente dramma e quella della Commedia « francese sopracitata fu prodotta dalla necessità di introdurre nel soggetto medesimo i cori, « sì perchè voluti dal moderno uso, sì perchè indispensabili all'effetto musicale in un Teatro di « una ragguardevole ampiezza. Di ciò si fa inteso il cortese pubblico anche a discarico dell'autore « del nuovo dramma, il quale, senza il concorso di sì imponenti circostanze, non avrebbe osato « introdurre il più piccolo cangiamento nella produzione francese già consagrata dagli applausi « teatrali di tutta l'Europa. »

Alla sera, il pubblico cominciò ad agitarsi per un certo abito color nocciuola a bottoni d'oro che Rossini, seduto in orchestra, indossava spavaldamente invece dell'abito nero di rigore — poi lasciò che la *Ouverture* passasse fra il più assoluto silenzio.

TRIONFI PERENNI.
La Donadio, Bottero e il maestro Usiglio nel *Barbiere di Siviglia*, l'anno 1880.
(Dallo *Spirito Folletto*).

Si cominciava male ma si finì peggio, come tutti sanno. Fin dal principio dell'opera s'iniziò una sequela di disgrazie. Al tenore Garcia, che aveva scritto, col consenso di Rossini, la serenata *Se il mio nome saper voi bramate*, si spezzarono le corde del mandolino all'ultima strappata che doveva preludiare alla *cadenza* di

bravura. Risa, fischi.... « Io non avevo cembalo sotto le mani (così racconta il Rossini stesso), e gridai, ma invano, al violoncello di fare un arpeggio in pizzicato. Quell'animale mi guardava con un'aria di melenso, non capiva. Furioso dell'ingiustizia del pubblico, cominciai allora a sfidar le fischiate applaudendo io stesso il cantante, e il pubblico, esasperato dalla mia audacia, gridava: L'abito nocciuola si fa beffe di noi! E i fischi e le grida, diventavano urli di rabbia ».

IL BUFFO GIOVANNI ZUCCHINI NEL "BARBIERE DI SIVIGLIA,,. (Caricatura dello *Spirito Folletto*).

Più avanti, Don Basilio, uscendo dalle quinte incespica in una sporgenza dell'impalcato, fa un capitombolo e batte col naso la terra. Il pubblico crede la caduta indicata nel libretto e scoppia a gridare contro la volgarità intollerabile. In queste condizioni e mentre il sangue gli cola dal naso, il basso Vitarelli canta l'aria della *Calunnia*. Non occorre dire come il primo atto sia finito con un coro assordante di fischi.

Sul principio del secondo atto (giova ricordare che il *Barbiere* è diviso in due atti e non in tre, come oggi ordinariamente si eseguisce), ecco presentarsi in scena un personaggio inaspettato. È un gatto. L'animale s'avanza fin presso al buco del suggeritore, poi ruzzola per un calcio che Don Bartolo gli somministra e si mette a correre pazzamente, spaventando Rosina che fugge strillando e provocando nuove risa, nuovi fischi. L'opera arriva a stento alla fine, salutata da un'ultima salva di sibili. E Rossini fugge mentre gli amici di Paisiello si fregano le mani.

Ma la sera dopo, ripetendosi l'opera, i contrattempi non si ripetono e per giunta i paisielliani dormono sugli allori della vittoria. Così che il pubblico, giudicando senza prevenzioni e accidenti, si abbandona a trasporti di entusiasmo. E acclama invano l'autore che, non volendo assistere ad un nuovo strazio, era andato a coricarsi prima che la rappresentazione cominciasse.

Gli amici corrono a svegliare Rossini, lo trascinano all'Argentina e lì scoppia tale imponente ovazione che i sacrileghi insulti della sera precedente appaiono vendicati.

Il *Barbiere* si ripete dinanzi a un pubblico delirante per quaranta sere di fila.

Concepito e scritto a ventiquattro anni, il *Barbiere di Siviglia* conservò finora e conserverà sempre il marchio indistruttibile della giovinezza dell'autore. Esso fu per tutto il secolo l'opera ch'ebbe il maggior numero di rappresentazioni.

Ogni nostra parola sul valore dello spartito sarebbe inadeguata e superflua. Tesori simili di bellezza non hanno bisogno di commento, e l'entusiasmo universale val certo più che qualunque espressione di personale ammirazione.

ROSSINI E LE SUE ISPIRAZIONI MUSICALI
(Quadro di un anonimo. Anno 1850 circa).

Basti, per completar la storia, un richiamo al contratto con cui Rossini vendè l'opera alla direzione del teatro dell'Argentina e che così fu stipulato:

MONUMENTO A G. ROSSINI
NELL'ATRIO DEL TEATRO ALLA SCALA.
(Scultore Pietro Magni — 1871).

« Contratto fra il Duca Sforza Cesarini, « impresario del teatro di Torre Argentina a « Roma e il maestro Gioachino Rossini per « l'opera *Il Barbiere di Siviglia.*

« NOBILE TEATRO DI TORRE ARGENTINA

« Roma, 15 dicembre, 1815.

« Col presente atto fatto in privata scrit- « tura, ma che avrà forza e valore come con- « tratto pubblico, viene stipulato fra le parti « contraenti quanto qui appresso:

« Il Signor Duca Sforza Cesarini, impre- « sario del suddetto teatro scrittura il maestro « Gioachino Rossini per la prossima stagione « del Carnevale anno 1816; il quale Rossini « promette e si obbliga di comporre e di met- « tere in scena la seconda opera buffa che « sarà rappresentata nella suddetta stagione « al teatro indicato e su quel libretto sia nuovo « o sia vecchio che gli sarà dato dal suddetto « Signor Duca impresario: Il maestro Rossini « si obbliga a consegnare la partitura alla « metà del mese di gennaio e di adattarla alla « voce dei cantanti; e si obbliga di più a farvi « tutti quei cambiamenti che si crederanno « necessari tanto per la buona riuscita della « musica come per le convenienze e le esigenze « dei signori cantanti.

« Il maestro Rossini promette anche e si « obbliga di trovarsi in Roma per adempiere « al presente contratto non più tardi della fine « del corrente Dicembre, e di rimettere al co- « pista il primo atto della sua opera perfetta- « mente completo il 20 gennaio 1816, si dice il venti Gennaio, affine di poter fare le prove pron- « tamente e di poter andar in scena il giorno che piacerà all'impresario, essendo fissata la « prima rappresentazione verso il cinque Febbraio. E così il maestro Rossini dovrà egualmente « rimettere al copista, in tempo debito, il secondo atto della sua opera, per poter andar in scena « il giorno sopra indicato, altrimenti il maestro Rossini s'esporrà a tutti i danni perchè deve « essere così e non altrimenti.

« Il maestro Rossini sarà inoltre obbligato a dirigere la sua opera secondo l'uso e d'assistere « personalmente a tutte le prove di canto e d'orchestra tutte le volte che sarà necessario, tanto

« in teatro che fuori a volontà dell'impresario: e si obbliga anche d'assistere alle tre prime rap-
« presentazioni che saranno date consecutivamente e di dirigerne l'esecuzione al cembalo, ecc.,
« perchè deve essere così e non altrimenti.

« In ricompensa delle sue fatiche, il Duca Sforza Cesarini si obbliga di pagargli la somma
« e quantità di scudi trecento romani, terminate le tre prime rappresentazioni che dovrà dirigere
« al cembalo.

« È convenuto che, nei casi d'interdizione o chiusura del teatro sia per fatto dell'autorità
« o sia per altro motivo imprevisto, si osserveranno le pratiche dei teatri di Roma, ecc.

« Per garanzia dell'esatto adempimento del presente contratto sarà firmato dall'impresario
« suddetto e dal maestro Gioachino Rossini; di più l'impresario accorda l'abitazione al maestro
« Rossini per tutto il tempo della durata del contratto nella medesima casa assegnata al signor
« Luigi Zamboni ».

* * *

L'*Otello* e il *Mosè*.

A Napoli, il Rossini andò per la prima volta nel 1815. E ne partì col desiderio di ritornar presto a godere della vita allegra, spensierata e chiassosa di quella popolazione — sopratutto allo scopo di far larghe scorpacciate di maccheroni e di ostriche.

LA CANTANTE ISABELLA COLBRAND, MOGLIE DI ROSSINI.
(Da un quadro di C. Carloni).

Coll'opera *Elisabetta* aveva vinto le ultime resistenze, che, di fronte al successo popolare, gli avevan mosso i pedanti. Zingarelli, direttore del Conservatorio, che dapprima aveva inibito agli allievi lo studio delle opere di Rossini, a suo giudizio troppo semplici e frettolose, aveva dovuto ritirare il *veto*. Barbaja, che era allora l'impresario più accorto e più ricco d'Italia, insisteva per avere presso di sè il maestro ventiquattrenne e già senza rivali.

Ma un segreto motivo spingeva pressantemente Rossini verso la capitale partenopea. Nel suo breve soggiorno vi

aveva conosciuto la celebre Isabella Colbrand, prima donna, d'origine spagnola e di bellezza rara.

Dopo il successo della *Elisabetta*, la Colbrand aveva dimostrato una particolare amorevolezza per l'autore che, secondo lei, era il « solo che al mondo sapesse comprendere il canto » e, a dispetto della gelosia del Barbaja (notoriamente amante della spagnola), un serio intrigo s'era annodato fra il « cigno di Pesaro e l'usignolo di Madrid », come dice il biografo Silvestri.

Finito l'impegno di Roma, Rossini fu dunque ben lieto di cedere alle istanze del Barbaja, ritornando a Napoli e impegnandosi con lui a scrivere due opere ogni anno per i due teatri napoletani San Carlo e Fondo. Questo contratto fruttò dieci opere, dal 1815 al 1822, ed esse sono: *La Gazzetta* (1816) — *Otello* (1816) — *Armida* (1817) — *Mosè* (1818) — *Ricciardo e Zoraide* (1818) — *Ermione* (1819) — *Edoardo e Cristina* (1819) — *La donna del lago* (1819) — *Maometto II* (1820) — *Zelmira* (1822).

Di queste opere fu sempre protagonista la Colbrand (che Rossini sposò poi il 15 marzo 1822 a Bologna, suscitando generale stupore), e il servilismo del maestro di fronte ai capricci dell'artista, impedì a molte di esse di vivere lungamente.

GIUDITTA PASTA

L'aura tra i rami flebile
Ne ripeteva il suon
Otello Atto III Sc I
Venezia Carnevale 1832 33

Rimangono tuttavia di questo periodo due spartiti immortali: l'*Otello* e il *Mosè*.

Il soggetto dell'*Otello* fu suggerito a Rossini dal Barbaja stesso, dietro sollecitazione del marchese Berio, poeta napoletano di bella fama. La conferenza che ebbero allora questi tre personaggi e la genesi di quest'opera sono raccontate da Pierangelo Fiorentino in una appendice ch'è prezzo dell'opera ricordare.

Racconta dunque il Fiorentino che dopo la lettura del dramma, fatta dal Berio, il dialogo si sia svolto come segue:

« — Signore, disse Rossini, ci avete letto una tragedia mirabile, e per nulla al mondo vorrei mutarne una sillaba: ma.... E Rossini s'arrestò, temendo che le sue osservazioni potessero offendere il suo collaboratore.

— Siate schietto, caro maestro, disse il marchese con aria benevola: se non ho l'ingegno dei vostri poeti ordinari, non ne ho pure la vanità, la boria e la dappocaggine.

— Vi ripeto, sig. marchese, che i vostri versi mi parvero arcibelli; l'azione è ben condotta,

il terzo atto è pieno d'interesse; ma io ho bisogno di canto, ho bisogno di arie, duetti, terzetti; non potrei mettere in musica un'opera che da un capo all'altro non è che un lungo e bel recitativo.

— Vivaddio! disse Barbaja, che fino allora s'era rosicchiate le unghie per trattenere un'esplosione, io credo bene anch'io che abbiamo bisogno di canto. Ah, signor marchese, voi siete un gran signore e un gran letterato: scrivete al pari dell'abate Metastasio di gloriosa memoria e m'avete fatto il più grande degli onori con volervi occupare del mio povero teatro: senza contare che vi degnate prendere un palchetto per tutta l'annata.... ma.... ma....

— Vediam dunque che cosa posso fare per accontentarvi! disse il marchese coll'accento della più squisita cortesia.

— Bene! ecco il mio desiderio. Sul bel principio ho bisogno una cavatina per Nozzari. Io voglio ch'egli abbia ad entrare con una cavatina. Non gli dò mica tremila ducati all'anno perchè colle mani incrociate sulla pancia m'abbia a fare un racconto come farebbe un attore drammatico. È bene ch'ei se lo guadagni quel danaro. Ho bisogno poi di una grand'aria per la Colbrand. Ella è donna da cavarmi gli occhi se non ha la sua arietta: delle volate per David, una maledizione per Benedetti, che maledice benissimo.

IL LICEO ROSSINI A PESARO.
(Da fotografia).

— Che ne dite maestro? disse il marchese rivolgendosi a Rossini.

— Oh! egli non ha nulla a dire, interruppe Barbaja: egli non è qui se non per mettere in musica i pezzi che gli domando: non badate a lui, signor marchese; se lasciassi fare a lui ne vedreste delle belle. Diremo dunque i gorgheggi per David, la maledizione per Benedetti di tante smanie o di tanti palpiti, un gran pezzo d'insieme assai vivo e commovente. Il pubblico ama assai le smanie: una cavatina o due per Nozzari, una grand'aria per la prima donna....

— È impossibile, obbiettò il marchese con voce calma; ho concentrato tutto l'interesse su Desdemona nel terzo atto.

— A meraviglia, disse Barbaja; ma se la Colbrand non ha la sua arietta, lacererà la scrittura.

— Alla Colbrand ci penso io, soggiunse Rossini, appoggiando queste parole con accento sardonico che non fu compreso se non dal poeta.

Questi guardò fisso il maestro, gli diè una stretta di mano maliziosa, e, salutando il direttore:

— State tranquillo caro impresario; il signor Rossini farà per lo meglio. Quanto a me cercherò di conformarmi possibilmente al vostro programma. »

Lo spartito pare sia stato scritto in quindici giorni e si dice che l'intero terz'atto sia stato il frutto di poche ore di lavoro.

Il successo fu clamoroso.

Quanto al *Mosè*, la storia non è molto dissimile. Anche qui il libretto fu imposto dal Barbaja che lo comperò da un poeta mediocre, il Tottola. Più strano ed insolito fu il prezzo pagato a Rossini per quest'opera: quattromila duecento lire, oltre il vitto e l'alloggio.

La celebre introduzione, la meravigliosa scena delle tenebre, e le altre pagine più note dello spartito suscitarono un vero entusiasmo nel pubblico napoletano, ma il finale dell'opera non potè sul principio essere accettato.

ROSSINI FESTEGGIANDO NELL' OLIMPO COI COLLEGHI IL SUO CENTENARIO, ACCOGLIE LA VISITA DE' SUOI FIGLIUOLI, LIETO DI VEDERLI ANCORA GIOVANI E VISPI.
(Disegno di Teja nel *Pasquino*, 1892).

L'imperfezione dei macchinismi non permetteva che la leggendaria separazione delle acque del mare avvenisse senza uno scoppio d'ilarità nell'uditorio. Non era acqua ma tela, malamente tinta in azzurro, e troppo evidenti erano i' dorsi piegati dei facchini che di sotto tiravano le mal sicure funi per aprire il passaggio al popolo ebreo.

Il Tottola ebbe un giorno un'ispirazione geniale. Pensò cioè di togliere l'episodio della separazione delle acque e di sostituirlo con una preghiera. Corse a comunicare l'idea al maestro e lo trovò in letto circondato dagli amici che, *more solito,* erano venuti di buon mattino per combinare il programma degli spassi giornalieri. Rossini lesse le poche pagine: balzò dal letto, si avvicinò, in camicia, a un tavolino ove erano disseminati dei fogli di musica e scrisse rapidamente, senza interruzione, la preghiera:

Dal tuo stellato soglio,
Signor, ti volgi a noi....

Non era passato un quarto d'ora e già il maestro aveva riconquistato i tepori delle

lenzuola e ripresa l'allegra conversazione cogli amici. La sera dopo per poco non crollò il teatro San Carlo sotto gli applausi che suscitò il nuovo pezzo.

* * *

IL BASSO LABLACHE NELLA "CENERENTOLA". (Incisione del tempo).

A Parigi.

La *frenesia rossiniana* aveva raggiunto nel 1820 un limite che non poteva essere superato. Rossini era in tutta Italia, in tutta Europa il maestro sovrano ed unico. Agli altri non rimaneva che imitarlo. Gli impresari non volevano che opere rossiniane, vere o contraffatte.

E il despota continuava intanto la sua vita scapestrata e gioconda. Componeva nei ritagli di tempo e per la solita urgenza di non mancare ai contratti, e viaggiava molto.

Mentre vigeva il suo impegno con Barbaja, a Roma si davano la *Cenerentola* (1817), *L'Adelaide in Borgogna* (1818) e la *Matilde di Shabran* (1821) ed a Milano (Scala) la *Gazza ladra* (1817).

Nel 1822 la *troupe* del Barbaja — con Rossini alla testa — capitò a Vienna, e le feste fatte da quella popolazione al maestro italiano raggiunsero la misura del delirio. Beethoven fu completamente dimenticato dai Viennesi per tutto il periodo in cui Rossini rimase nella loro città, ed una delle sue migliori composizioni, pubblicata allora, cadde nella più assoluta indifferenza — fortunatamente momentanea.

Dopo Vienna venne la volta della Germania, poi della Francia, dell'Inghilterra, della Spagna, del Belgio, ecc. Dovunque Rossini fu festeggiato come un re.

MONUMENTO A ROSSINI IN PESARO.

L'aquila non ha la virtù della rondine, e, preso il volo, difficilmente ritorna al nido. Così Rossini, lusingato, corteggiato, adulato da potenti, da popoli, da nazioni intere, dimenticò presto la patria.

L'ultima sua opera scritta per le scene italiane fu la *Semiramide* (Venezia, Fenice, 1823). E non fu un grande successo.

Fu questo il primo spartito ch'egli scrivesse senza ristrettezza di tempo e con diligenza. Ma fu anche guastato dall'influenza della signora Colbrand-Rossini.

che impose al maestro mille artifizi perchè alla propria voce — ormai decadente — potesse la parte adattarsi.

Il pubblico si lamentò veramente più per la inusitata ricercatezza della forma, la sovrabbondante ricchezza dell'istrumentale e l'insolita cura dell'espressione drammatica, che non per gli arzigogoli della parte di Semiramide, ma fece ad ogni modo il broncio al maestro, e l'opera non si rialzò che l'anno seguente.

FINALE DELL'ATTO III DELL'"ASSEDIO DI CORINTO".
(Litografia del Focosi, 1829).

Intanto gli inviti e le sollecitazioni, che d'ogni parte venivano fatti a Rossini, non potevano a meno di fargli pensare ai trionfi che fuori d'Italia egli avrebbe facilmente conseguiti, e pur non potendo rivolgere alla patria le acerbe parole di Scipione, l'abbandonò un giorno, senza troppo dolore, per non tornarvi più se non a rari intervalli e per brevi soggiorni.

Nel 1824 si stabilì in Parigi. Fu subito circondato dalle più alte distinzioni, ed il Governo gli fece le più splendide offerte. Ma Rossini rifiutò l'una dopo l'altra le direzioni del Conservatorio, della Cappella regia, del Teatro italiano. Finalmente si vide nominato Ispettore della musica vocale in Francia con 25.000 franchi di paga annua, e la *sinecura* gli tornò graditissima.

Il feticismo pel maestro italiano nacque fin dal primo giorno, generale, in tutte le classi della popolazione parigina. I più dovevano limitarsi a dimostrarlo con l'applaudire continuamente in teatro le sue opere. Ma alcuni fortunati — quelli che potevano avvicinarlo — gli davano continue e più intime prove di ammirazione fanatica.

Per molti anni, la preoccupazione della società parigina divenne costantemente quella di riuscire ad ottenere che Rossini accondiscendesse a intervenire ad una festa, o aderisse a sedere al pianoforte o accettasse un invito a pranzo, con o senza l'obbligo di condire personalmente un piatto di maccheroni. E i banchieri facevano a gara nell'offrire a Rossini partecipazioni negli affari migliori che loro capitavano sotto mano. Per questo solo (non certo coi proventi delle opere, che allora erano esigui e non tutelati dalla legge), il maestro andava raggranellando quell'ingente patrimonio che doveva poi servire a perpetuare anche materialmente, con istituzioni artistiche, il nome suo.

Sulla vita che Rossini conduceva a Parigi ci informa il Blaze de Bury colle seguenti parole:

ROSSINI, MEMBRO ONORARIO DELL'ISTITUTO DI FRANCIA.

« Abitava allora sul *boulevard* Montmartre e riceveva in casa sua la più amabile società, conservando l'abitudine di levarsi a giorno avanzato. Nelle sue sale di conversazione, si raccontavano le notizie del giorno, si chiacchierava di teatri e d'altre cose. Se egli, per caso, aveva pel capo dei pensieri, lasciava correre la conversazione, senza lasciarsi interrompere nelle proprie meditazioni, e si accontentava di scoccare qualche arguzia a proposito di un nome proprio colto al volo; se all'incontro era disposto a ciarlare, se aveva fatto buon sonno e buona digestione, scioglieva alla lingua il freno e il suo discorso diventava un fuoco artificiale; aneddoti, frizzi, epigrammi venivano a dirotta. Chi mai non aveva egli conosciuto nella sua vita piena d'avventure? Papi e Re, principi, ministri, cardinali, gentiluomini, gentildonne e contadine, commedianti e ballerini. Egli fu, con Talleyrand, forse l'ultimo che sia rimasto fedele alla massima di non dir mai, come certi ciarlatani moderni, *io sono un principe!* ma riuscire altrimenti, con spirito e con bel garbo, a farsi trattare da principe. Viveva, insomma, come deve vivere il più raffinato gran signore. »

Intanto, diminuito lo stimolo dei contratti, cessata l'urgenza del bisogno, Rossini cominciava a lasciar che si spuntasse quella penna che presto egli doveva gettare del tutto.

Le sue ultime quattro opere, scritte a Parigi, non danno, infatti, un confortevole indizio della sua attività. Cominciò nel 1826 col *Siège de Corinthe,* opera non originale,

ma rifatta sul canevaccio del *Maometto II;* poi, passando per una seconda edizione del *Mosè* (1827) e pel *Conte Ory* (1828), arrivò al *Guglielmo Tell* nel 1829 e lì fece punto.

FREZZOLINI
NELLA "MATILDE DI SHABRAN".
(Da un Almanacco teatrale del 1831).

Fermandoci per ora al nuovo *Mosè* ed al *Conte Ory,* giova notare come questi spartiti forniscano chiaramente la prova di quella evoluzione che Rossini meditava da tempo e doveva compiere più tardi col *Guglielmo Tell.*

Non son più queste le opere affrettate e semplici degli anni giovanili. Alla melodia, sempre soavemente bella ed ispirata, s'aggiungono altri elementi estetici che fanno acquistare maggior solennità al dramma musicale. Le nuove conquiste della scienza istrumentale, che andava allora appunto sviluppandosi, entrano anch'esse a poco a poco ad ingrossare la trama delle partiture rossiniane.

Il libretto del *Conte Ory* fu fornito da Scribe. E in quest'opera ritornano per l'ultima volta il brio e la spigliatezza del *Barbiere di Siviglia.* Ma di fronte ad una maggior morbidezza, ad una più sobria distribuzione di coloriti, ad una più complessa orchestrazione sta anche una minor originalità di temi e una certa stanchezza di fantasia.

*
* *

Il *Guglielmo Tell* ed il lungo riposo.

Lo spartito con cui Rossini coronò la sua carriera d'operista ha, oltre il valore artistico, un particolare interesse, perchè sembra destinato a riassumere in una sintesi ardita tutto il fecondo lavoro precedente. Le doti diverse e complesse, rivelate via via nella spontanea produzione giovanile, e nella più studiata produzione della maturità, si ritrovano in questa colossale partitura, che rimane ancor oggi integra e bella in ogni sua parte — tipo classico e completo di vero dramma musicale.

Sul principio, l'accoglienza del pubblico parigino non fu molto calorosa. Si giudicò il *Guglielmo Tell* opera troppo audace e rivoluzionaria. Ma, come sempre accade, lentamente si fece strada, con una maggior comprensione, il riconoscimento del suo alto valore, sì che, dopo circa otto anni dalla prima rappresentazione, era divenuta questa l'opera preferita dal pubblico dell'Opéra. E da allora un coro d'ammirazione la seguì sempre dovunque si rappresentasse. Gli studiosi d'arte musicale condivisero l'opinione

di Fétis che la proclamò frutto d'un genio incommensurabile: i maestri di musica sottoscrissero tutti al parere di Donizetti, secondo cui, se il primo, il terzo e il quart'atto si palesavano scritti da un grande maestro, il secondo era dettato.... dal Padre Eterno. Ma sopratutto più ancora che all'applauso del pubblico, servì costantemente di esempio ai successori, che vi ricorsero sempre come a fonte inesauribile, e valse a cambiare l'indirizzo del gusto che da allora si mise per una via più ampia e più elevata.

Il libretto è una sacrilega raffazzonatura del dramma di Schiller, e giustamente de' suoi autori — che si chiamavano Jouy e Bis — Rossini ebbe a dire, scherzando, che avevano infinitamente più corto il cervello del casato. La prova può fornircela quel grazioso aneddoto, secondo il quale, essendosi festeggiato Rossini dopo una rappresentazione del *Guglielmo Tell* colla esecuzione della *Ouverture* a piena orchestra sotto le sue finestre e gridando il pubblico plaudente: *bis, bis!* comparve alla finestra il signor Jouy per dire queste parole:

« — Signori! Il mio collaboratore signor Bis non è presente, ma in nome suo accetto la dimostrazione colla quale volete rendergli onore, e sarà mia cura gradita di fargli conoscere questo lusinghiero attestato. »

MEDAGLIONE IN MARMO
eseguito per il *foyer* dell'*Opéra* di Parigi, dallo scultore H. Chevalier.

Ma il sorriso che questo scherzo ci fa venir sulle labbra, deve andar presto dileguato da che, ritornando al nostro racconto, dobbiamo farci a considerare che il *Guglielmo Tell* fu l'ultima opera scritta da Gioachino Rossini, il quale, dal 1829 all'anno della sua morte (1868), non compose più pel teatro. Fece anche peggio. Tollerò che nel 1846 comparisse l'annuncio di un suo nuovo spartito, il *Robert Bruce*, ch'era un puro rimpasto di alcuni spartiti giovanili (*Donna del Lago — Ermione — Armida — Bianca e Faliero*), fatto per speculazione da un maestro francese.

Studiando solamente la storia dell'opera in musica, non possiamo occuparci nè dello

Stabat Mater (1832), nè della *Petite Messe* (1863), nè di altre composizioni minori di Rossini. D'altra parte, tali lievi interruzioni d'un ozio lunghissimo per nulla fanno diminuire la stranezza del fenomeno.

Su questo noi non vorremmo fermarci lungamente. Accennare a tutte le giustificazioni, a tutte le ipotesi suggerite dalla fantasia dei biografi non ci è possibile. Chi attribuì il ritiro di Rossini dalla scena al dispetto per il successo mancato sulle prime al suo *Guglielmo,* — chi, forse con maggior ragione, rivolse specialmente il pensiero all'indolenza congenita del *grande infingardo.....*

"GUGLIELMO TELL„ (SCENA FINALE).
(Da un quadro del Casselat).

Si scrissero volumi, si accesero polemiche, ed ora nulla può consigliare l'insistere in una discussione che è anche oziosa, da che il fatto rimane tal quale, qualunque ne sia stata la causa segreta.

Il lungo riposo di Rossini non passò tutto in Parigi. Il maestro ritornò per qualche anno in Italia, fermandosi or qua, or là, a scontar gaiamente — come fu detto benissimo da altri — la gloria onde era circondato il suo nome; spendendo di questa gloria i frutti, senza intaccare il capitale.

Il matrimonio colla Colbrand, interrotto con una separazione dopo pochi anni di dispute e di litigi, era stato troncato dalla morte di lei; e il Rossini aveva celebrate nuove e più tranquille nozze con la signora Angelica Pélissier, che doveva sopravvivergli di qualche anno.

Ritornato nel 1854 a Parigi, più non ne partì. La morte lo colse a Passy, presso Parigi, il 13 novembre 1868, e solenni furono i funerali che Napoleone III volle sostenuti dallo Stato.

Il ricco patrimonio — lasciato in usufrutto alla moglie — servì in parte per la fondazione d'un asilo pei vecchi artisti di canto, che sorse ad Auteuil e fu inaugurato nel 1889, in parte per l'istituzione del Liceo musicale di Pesaro. Le ceneri di Gioachino Rossini furono nel 1887 solennemente tumulate nella chiesa di Santa Croce in Firenze.

* * *

Rossini storico e Rossini leggendario.

La vita del grande pesarese va ricordata fra quelle che in sommo grado sono destinate a passare alla posterità avviluppate in una rete di notizie frammentarie ed incom-

MEDAGLIA CONIATA PER LA PRIMA ESECUZIONE DELLO "STABAT MATER„ DIRETTA A BOLOGNA DA DONIZETTI.

plete, che nuocciono forse alla ricostruzione storica di un carattere o d'un temperamento artistico, ma circondano la figura che s'immortala dell'aureola di una perenne popolarità. Aneddoti numerosi sullo spirito caustico di Rossini, sulla sua ghiottoneria e sulle sue abitudini gioconde, vengono tramandati ancor oggi di bocca in bocca, e son noti a tutti.

Scegliendo a caso, e senz'ordine cronologico, ecco per prima una storiella divertente che ci racconta Alessandro Biaggi.

Rossini passeggiava un giorno sui *Boulevards* col Biaggi e, faceto come sempre, raccontava sorridendo una comica avventura toccatagli in gioventù. Ad un tratto, interruppe il racconto e atteggiò il viso a sofferenza. Aveva visto Meyerbeer che gli veniva incontro. Questi, con gran premura, chiese a Rossini conto della sua salute, e l'altro gli rispose con voce lamentosa di sentirsi male, di essere tormentato dall'affanno e dalle vertigini.

« L'ORFEO MODERNO, IL CIGNO PESARESE ».
(Dallo *Spirito Folletto*, 20 aprile 1865).

— Ma andate a casa (così avrebbe risposto a Rossini l'autore degli *Ugonotti*, secondo la narrazione del Biaggi) — andate subito, mi raccomando; pensate alla vostra cara e preziosa salute che interessa il mondo intero.....

E, dopo altre parole di sviscerata amicizia, continuò la sua strada.

— E perchè (disse allora il Biaggi a Rossini), non mi avete denunziata la vostra indisposizione? Torniamo a casa subito.

— Passeggiamo, invece (replicò ridendo il maestro): non vedi che sto benone?

— Ma allora....

— Che vuoi! farebbe tanto piacere a quel caro Meyerbeer di sapere domani che son crepato, che non ho voluto negargli oggi questa falsa consolazione.

A proposito di Meyerbeer, quest'altra.

Quando morì, nel 1864, questo maestro, un nipote suo, compositore dilettante, scrisse una marcia funebre in omaggio alla memoria del suo grande zio. Ebbe la cattiva idea di suonarla sul pianoforte alla presenza di Rossini per averne un giudizio. E ecco quel che gli toccò d'udire:

— Vedete, caro mio, sarebbe stato molto meglio che foste morto voi, e che la marcia funebre l'avesse scritta Giacomo Meyerbeer.

Un'altra risposta mordace indirizzò Rossini al principe Giuseppe Poniatowski, senatore dell'Impero francese, amicissimo di Napoleone e autore di alcune mediocri opere in musica.

Il Poniatowski, incontrando in strada l'amico Rossini, gli disse con cordialità:

— Addio, collega.

E Rossini, con stupita premura:

— Che diavolo! mi avrebbero dunque fatto senatore come te?

ISTITUTO ROSSINI AD AUTEUIL.

L'autore della *Biographie des musiciens,* il noto Fétis, che non fu mai troppo benevolo con Rossini, gli portò un giorno una copia di un suo libro didattico. Pochi giorni dopo, incontratisi i due, Rossini si affrettò a rallegrarsi col Fétis pel suo bel lavoro e aggiunse:

— Peccato che non vi abbia conosciuto in principio di carriera. Forse, educato da voi, avrei potuto fare qualche cosa di buono.

(L'aneddoto è raccontato dallo stesso Fétis con compiacenza!).

Dopo la prima rappresentazione dell'opera *Roland à Roncevaux* del maestro Mermet (data all'Opéra senza troppo successo, ma preceduta da una grande aspettativa), il povero autore, incontratosi con Rossini, andava enumerando tutti i contrattempi che, secondo lui, avevano contrastato il trionfo dell'opera e cioè: tenore infreddato — coristi stanchi — prima donna svogliata — *sala sorda*.....

— Beata lei, interruppe Rossini.

Quei matti di Pesaresi si son pensati d'innalzarmi una statua.... Eh!... se mi avessero piuttosto mandato un paio di mortadelle!...
(Dallo *Spirito Folletto*, 25 agosto 1864).

Brano di una lettera di Rossini alla moglie.

« .... Ma ciò che mi in-
« teressa bene altrimenti che la
« musica, cara Angelica, è la sco-
« perta che ho fatto di una nuova
« insalata, della quale m'affretto
« inviarti la ricetta.

« Prendere olio di Provenza,
« senape inglese, aceto francese; un poco di limone, del pepe e del sale; sbattere bene
« insieme il tutto, di poi aggiungere alcuni tartufi tagliati a pezzettini.

« Questi tartufi danno al condimento una tale fragranza da prolungare un goloso
« nell'estasi.

« Il Cardinale segretario di Stato, del quale ho fatta la conoscenza in questi ultimi
« giorni, mi ha dato per questa scoperta la benedizione apostolica. »

Il Cigno detto di Pesaro All'Aquila dei Salsamentarii Estensi

Voi avete voluto spiegare un volo altissimo per me, privilegiandomi di Zamponi e Cappelletti appositamente lavorati: ed è ben giusto che io, come dal basso delle Patrie Paludi dell'antica Padusa, sollevi un rauco grido di speciale ringraziamento verso di voi. Trovai la Collezione delle vostre opere completa da tutti i lati: e meco ne gustarono l'interiore maestria quanti ebbero la sorte di deliziarsi nella finezza delle vostre famigerate manipolazioni
Non pongo in musica le vostre lodi, perchè, come nell'altra mia vi dissi, in tanto strepito del mondo armonico mi mantengo Ex-compositore. Buon per me, e meglio per voi: Voi sapete toccare certi tasti che sollazzano il palato giudice più sicuro dell'orecchio, perchè si appoggia alla delicatezza del tatto nel suo punto estremo che è il principio della vitalità. Per piacere a voi di questi tasti uno solo io ne tocco, ed è quello della mia sentita riconoscenza per tante vostre premure: e desidero che esso vi serva di stimolo a voli più elevati per meritarvi una Corona d'Alloro di cui ben volentieri vi cingerebbe il

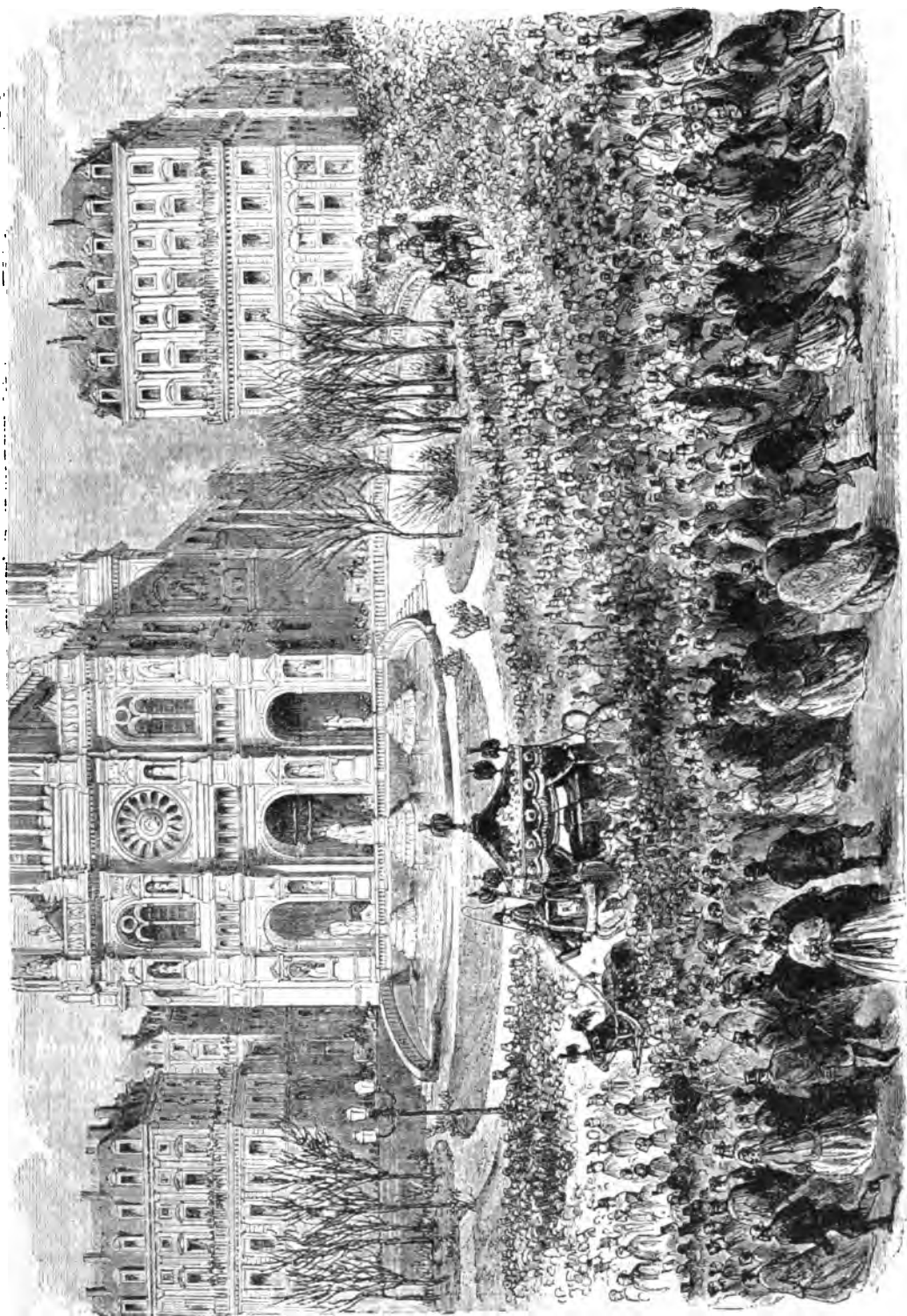
Vostro Obbl.mo Servo
Gioachino Rossini

Firenze 28 Decem.e 1853.

All'Ill.mo Sig.r Giuseppe Bellentani

Celeberrimo Salsamentario

Modena

LETTERA AL SALUMIERE BELLENTANI.
(**Riproduzione dall'autografo di Rossini**).

I FUNERALI DI ROSSINI A PARIGI NEL 1868.
(Da un giornale illustrato del tempo).

A proposito della ghiottoneria, oltre la lettera al Bellentani, qui dietro riprodotta, ecco un motto arguto.

Per aver vinta una scommessa, Rossini doveva ricevere da un amico un tacchino ripieno di tartufi.

Ma l'amico tardava a sciogliere l'impegno.

— Ebbene, gli dice un giorno Rossini, e questo famoso tacchino ripieno?

— Vi dirò, maestro: non è ancora propizia la stagione per i tartufi di prima qualità.

— Niente, niente: cotesta è una falsa notizia che, per non farsi riempire, mettono in giro i tacchini.

Una vecchia lady aveva attraversato apposta la Manica per conoscere il celebre maestro, che allora, circondato dalla più fulgida gloria, abitava Parigi. La lady non aveva nulla di attraente e la sua insistenza per avvicinare Rossini faceva sì che questi si studiasse di sfuggirla appena le si avvicinava.

Ma la pazienza britannica doveva avere il sopravvento sulla astuzia italiana. La lady si pose a montar la guardia sulla porta del palazzo abitato dal maestro e un giorno riuscì a sorprenderlo mentre usciva in carrozza e a seguirlo per le vie di Parigi con una vettura di piazza. — Rossini fa fermare e scende presso la piazza del *Palais Royal*. E la lady lo segue. Il maestro esamina le vetrine dei vari negozî e finalmente si ferma estatico dinanzi a quella di Chêvet, celebre gastronomo. Uno stupendo mazzo d'asparagi — distinto con un'etichetta che ne fissava il costo in franchi 60 — troneggiava nella vetrina e i cupidi occhi dell'illustre ghiottone non potevano volgersi di lì.

Contemporaneamente la lady, inforcate le lenti, si abbandonava al piacere di godere lungamente e da vicino la vista del suo idolo. — Un riflesso avverte Rossini del nemico che gli sta alle spalle. Non gli resta che arrendersi e, voltosi, egli dice sorridendo:

— Eccomi qui, rimiratemi a vostro bell'agio.....

Ed ecco Rossini che lentamente fa tre giri su sè stesso, a guisa d'un puppazzo di Norimberga. Poi:

— Nobile signora — soggiunge — voi avete veduto un completo spettacolo, ma vi siete dimenticata il biglietto d'ingresso: vi prego quindi di mettervi in regola e ciò potete fare inviandomi subito a casa quel mazzo d'asparagi.

Nè il contratto parve oneroso alla fanatica che s'affrettò ad adempirlo.

Riferisce il *Corriere delle Dame* che Rossini praticava anche la beneficenza a suo modo, vale a dire d'una maniera ingegnosissima ed originale. E a tal proposito racconta il seguente aneddoto, che testualmente riferiamo perchè poco noto:

Un giorno, mentre il maestro, presso alle Tuileries, s'era fermato dinanzi ad una botteguccia, ove stava per cominciare una vendita forzata, si vide avvicinato da un signore, desideroso di sapere perchè dinanzi alla bottega si fosse fermata tanta gente.

TEATRO CARCANO A MILANO.
(Da una incisione del 1850).

— Signore, disse Rossini, è un povero antiquario di cui uno spietato creditore fa vendere oggi le ultime spoglie.

— Povero diavolo, sclamò l'altro. Ma perchè mai mettersi in mestieri così arrischiati? Io, signore, aggiunse egli pavoneggiandosi, esercitai per trent'anni l'onorevole mestiere del droghiere, e posso vantarmi di aver avuto le migliori clientele di Parigi. A quest'ora mi trovo possessore di una rendita di sessantamila franchi. Questo, sì, puossi dire un bel lavorare!

TEATRO ALLA SCALA.
(Da una incisione del 1860).

— È vero; ma non tutti possono darsi ad industrie lucrose. Fa pur d'uopo che tratto tratto qualcuno vada in malora, non foss'altro che per arricchire gli altri. D'altronde, rispetto le droghe che fanno guadagnare un milione, ma le arti meritano pur qualche simpatia.

— Avete ragione, e voi mi toccate una corda delle più sensibili. Io vado pazzo per le arti, le onoro, le proteggo: le mie sostanze mi permettono d'essere generoso... sapete voi quanto deve quel povero diavolo?

— Seicento franchi.

— Come! E si lascia rovinare una famiglia per siffatta miseria?

— È infatti una miseria per voi, ma per meschina che sia tal somma, chi troverà egli che voglia aiutarlo?

— Certo che io proverei gran piacere ad aiutar questo galantuomo. Ma ho speso un mar di danari per restaurare la mia villa.... I ricchi debbono sottostare ad infinite esigenze, veramente tiranniche. Il danaro fugge tanto presto, sopratutto quando si proteggono le arti.....

TEATRO DELLA CANOBBIANA.
(Da una incisione del 1850).

Così discorrendo erano giunti alla piazza del *Palais Royal*.

— Ho molto piacere, signore, di aver fatta la vostra conoscenza, disse Rossini, con un sorriso di leggera ironia, ma bisogna che vi lasci. Desidero assistere alla vendita perchè anch'io amo le arti.

— Che, forse in quelle anticaglie si potrebbe proprio trovare qualche prezioso capolavoro?

— Non è impossibile.

E Rossini accommiatossi dal suo interlocutore.

La curiosità del droghiere erasi destata. Col cuore palpitante di speranza, torna indietro, e si frammischia alla calca dei curiosi e degli acquirenti che ingombravano i dintorni della bottega. Rossini era al suo posto, e la fisonomia di lui parve annuvolarsi all'aspetto del nuovo concorrente.

ROSSINI MORTO.
(Disegno di G. Dore).

— Il mio ritorno lo importuna. pensò il droghiere, ebbene, la vedremo!

Già vari oggetti di poca importanza erano passati in mano a parecchi compratori, quando s' udì il banditore gridare:

« Un quadro rappresentante l'in-
« coronazione di Carlo V....... dieci
« franchi. »

— Trenta, dice Rossini.

— Sessanta, gridò il droghiere.

— Ottanta.

— Cento.

— Centocinquanta.

— Duecento.

In quel punto circolava per la gente quel bisbiglio che ogni imprevisto incidente fa nascere. Il nome di Rubens passava per tutte le bocche.

— Lo sospettava, disse il droghiere, è un capolavoro! Lo voglio io. e l'avrò.

— Mille franchi, gridò Rossini.

— Duemila, ripigliò il droghiere.

— Tremila.

— Seimila urlò a tutta voce l'ex-droghiere. volendo schiacciare con quell'enorme aumento i progetti del suo competitore.

Rossini non fiatò più. Il droghiere trionfava.

Il povero mercantuccio stentava a credere alle proprie orecchie; ognuno giudichi

del suo giubilo. Non solo tal somma bastava a soddisfare i creditori; ma gliene restava ancora di che riparare le perdite sofferte, ripristinare il suo commercio e ricollocarsi in prospere condizioni.

Il quadro fu consegnato all'acquirente e andò a pigliar posto fra i pretesi capolavori ond'aveva ingombra la sua abitazione.

Pochi giorni dopo, l'ex-commerciante di droghe ricevette una lettera, la quale non era fatta per rasserenargli la fronte, già alquanto rannuvolata sin dal momento in cui, trascinato dal demone della vanità, aveva tratti di tasca seimila franchi che non dovevano rientrarvi più.

PORTA D'INGRESSO
DEL LICEO ROSSINI A PESARO.
(Da fotografia).

La lettera era del seguente tenore:

« Signore, con qual modo posso mai esprimervi la mia ammirazione per la maniera « delicata e nobile onde voi aiutaste a ripristinare il dissesto del povero antiquario che « ricevette ultimamente la vostra visita? È bello rifiutar di far l'elemosina brutalmente ad « un galantuomo; ma la è cosa che vedesi tutti i giorni. Ciò ch'è più bello e più raro « si è il mascherar l'elemosina sotto la forma di un acquisto; si è il pagar seimila « franchi un cerotto che non valeva i dieci franchi chiesti in origine dal banditore. « Uomo generoso! accogliete i ringraziamenti di una famiglia che preservaste dalla « miseria, e serbate preziosamente un quadro che vi ricorderà la gratitudine di coloro « che faceste felici. »

Bon Dieu —
La voilà Terminée cette pauvre petite Messe. Est-ce bien de la musique sacrée que je viens de faire ou bien de la Sacrée musique? J'étais né pour l'Opera Buffa, tu le sais bien! Peu de science un peu de coeur Tout est là. Soit donc Béni, et accorde moi le Paradis.

G. Rossini — Passy. 1863.

CHIUSA DELLA "PETITE MESSE„.
(Dalla partitura autografa conservata nel Liceo di Pesaro).

E, per finire giocondamente, il lettore non ha che a esaminare l'ultima pagina della *Petite Messe* qui sopra riprodotta:

« Buon Dio — scrive scherzosamente Rossini — eccola terminata questa *Petite Messe*. È dessa della *musique sacre* o della *musique sacrée?* (Il bisticcio è intraducibile poichè i due aggettivi che in italiano corrispondono a *sacre* e *sacrée* hanno radice diversa: *sacra* e *dannata*). — Io ero nato per l'opera buffa, tu lo sai bene! Poca scienza e un po' di cuore, ecco tutto. Sii dunque benedetto ed accordami il paradiso. »

Così Rossini, sotto le ultime note che dovevano uscire dalla sua penna, riassumeva tutta la psicologia del proprio temperamento artistico. E gaiamente, come sempre aveva vissuto, rivolgeva il pensiero al non lontano addio d'ogni bene terreno.

Poca scienza e un po' di cuore! — L'affermazione, spogliata della sua impronta di eccessiva modestia, non potrebbe essere più veritiera. Rossini scriveva veramente più col cuore che col cervello, improvvisava più che non componesse. E la sua grandezza sta appunto nella semplicità dei mezzi ch'egli impiegava per creare anche le pagine più sublimi.

Quando dovè forzare la propria natura — e cominciò a scrivere con maggior pon-

derazione e con più largo ricorso ad elementi estranei a ciò che spontaneamente gli suggeriva l'impulso della fantasia — apparve d'un tratto stanco, svogliato, fin che s'adagiò nel tanto lamentato riposo.

L'evoluzione si compì ma non poteva essere feconda perchè non spontanea.

Andrea Maffei interrogò un giorno il maestro sul perchè avesse cessato di scrivere e s'ebbe questa risposta:

« Scrivevo opere, quando le melodie venivano a cercarmi e sedurmi: ma quando capii che toccava a me andarle a cercare, nella mia qualità di scansafatiche rinunziai al viaggio, e non volli più scrivere. »

Così crediamo anche noi. Ma l'ultima parola non è detta. La figura complessa di Gioachino Rossini, se da un lato va smarrendo ogni giorno più i contorni per la lontananza del tempo, dall'altro, pare susciti un crescente interesse negli studiosi. Gli aneddoti sono una troppo fragile base di giudizio; le storielle divertono ma non dicono tutto. E senza dubbio uno studio rigorosamente scientifico sulla vita del pesarese non tarderà a completarne la figura morale ed intellettuale.

Comunque debba tuttavia apparire un giorno questa originale tempra d'artista, l'Italia dovrà sempre considerare Gioachino Rossini come quello fra i compositori nostri, che il cielo maggiormente favorì di estro, di fantasia, di genio.

IL TRIONFO DI PALLADE.
Sipario del Teatro di Parma, dipinto dal Borghesi (1829).

"SCENA DEL TRIBUNALE„ PER LA "GAZZA LADRA„ DI ROSSINI.

(Dalla *Raccolta di Scene del pittore Alessandro Sanquirico.* — Biblioteca di Brera).

TRIONFO DI BACCO.
Avanzo del primo sipario del teatro Canobbiana (pittore Riccardi — proprietà del Comune di Milano).

CAPITOLO III.

VINCENZO BELLINI.

L'ORIGINE. — I PRIMI STUDI. — A NAPOLI. — A MILANO. — IL « PIRATA ». — A GENOVA. — INAUGURAZIONE DEL « CARLO FELICE » COLLA « BIANCA E FERNANDO ». — LA BELLA TURINA. — LA « STRANIERA ». — « ZAIRA ». — « I CAPULETI E MONTECCHI ». — « ERNANI E SONNAMBULA ». — LA « NORMA ». — QUA E LÀ. — « BEATRICE DI TENDA ». — A LONDRA E A PARIGI. — « I PURITANI ». — LA FINE IMMATURA. — BELLINI E HEINE.

L'origine. I primi studî.

Fin dal secolo XV s'incontra a Venezia un casato Bellini. Ma la genealogia della famiglia da cui doveva uscire il dolcissimo cigno catanese non si può con sicurezza ristabilire all'indietro del nonno Vincenzo, nato a Torricella Pelligna, presso Chieti, nel 1774, che fu buon musicista, allievo di Jommelli e di Piccinni, autore dell'oratorio *Isacco,* composto su poesia di Metastasio.

Dal signor Vincenzo (che morì nel 1829), era nato Rosario, cembalista e direttore d'orchestra abbastanza pregevole, e dal suo matrimonio colla

catanese Agata Ferlito doveva venire — ultimo fra sette figli — il nostro grande maestro.

Le vicende della professione avevano portato la famiglia, prima ancora che nascesse Rosario, a Catania, e qui appunto, il 3 novembre 1801, nacque Vincenzo Bellini.

CASA ABITATA DA BELLINI A CATANIA.
(Da un disegno di A. Bonamore).

Fino dai primi anni, se il futuro autore della *Norma* non fu un *enfant prodige* da mettere a pari con Mozart, non ebbe tuttavia men palese tendenza alla musica. « Aveva appena un anno, scrive il più accurato dei suoi biografi, il Florimo (il quale di lui fu più ancora che amico, fratello), ed ogni canto che udiva in casa o per le strade lo rallegrava: a diciotto mesi imparò a modulare con grazia infantile un'arietta di Valentino Fioravanti, che il padre gli accompagnava, nè mai si dipartiva da lui quando suonava il cembalo. »

E già a cinque anni, Vincenzo, sotto la guida paterna, suonava il cembalo, e a sette anni scriveva alcune composizioni sacre: e un suo *Tantum ergo* veniva eseguito nella chiesa dei PP. Minoriti di Catania, la vigilia di Natale del 1808.

Ma la musica, secondo le intenzioni della famiglia, avrebbe dovuto essere per lui un semplice ornamento, dovendo egli frequentare con assiduità — ma in fatto frequentando con poco profitto — da prima le lezioni di latino del sacerdote Francesco Strano, poi un corso di belle lettere, diretto da un altro sacerdote, Innocenzo Fulci, che fu professore dell'Ateneo catanese.

Fu il nonno che ben presto, meglio del padre, comprese come non fosse quella via adatta al temperamento del giovanetto; e gli fece abbandonare senz'altro le lettere per la musica, istruendolo egli stesso nel contrappunto. E, sotto l'avo, scrisse Bellini altre composizioni sacre, romanze, canzoni e una Cantata; la quale ultima — lavoro pedestremente scolastico e poverissimo nella struttura, ma nel quale non manca una certa tendenza alle forme drammatiche — fu quella che decise totalmente il nonno a far compiere al nipote un corso di studî più severo, ordinato e completo.

* * *

A Napoli.

Le condizioni della famiglia Bellini non avrebbero potuto sopportare la spesa necessaria per mantenere a Napoli il giovane Vincenzo, ammesso quale alunno, all'età di 18 anni, nel Conservatorio di San Sebastiano. Ma per intromissione della Duchessa di

Sammartino — ch'ebbe poi sempre la gratitudine del suo protetto e vide il suo nome ricordato nella dedica della *Beatrice di Tenda* — la Comunità di Catania concesse un sussidio colla deliberazione seguente:

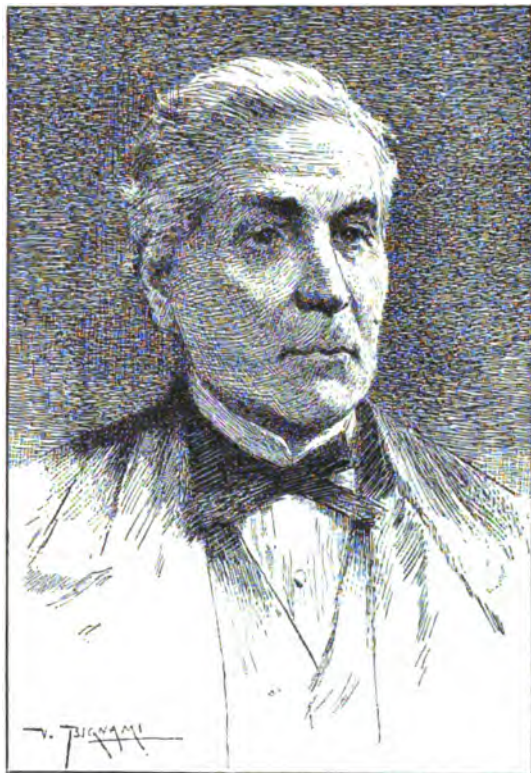
« Il Decurionato che conosce i meriti dell'avo e le fatiche del padre nella scienza musicale scorgendo genio e vivacità nel ricorrente, persuaso che sia dovere per il Comune condiscendere alle lodevoli brame del Bellini, manifestate in una supplica presentata al signor intendente e dall'istesso rimessa con officiale del tre di questo mese, all'unanimità delibera che gli si assegnino onze 36 per anno per lo spazio di 4 anni. »

Notiamo incidentalmente che questa pensione fu conservata a Bellini finchè egli ne ebbe bisogno; poscia fu riconfermata, in vece sua, al padre, ed alla morte di questi (1840), alla madre; e infine dal Re Vittorio Emanuele fu convertita, con un aumento, in favore dei fratelli.

Al Conservatorio, Bellini ebbe dapprima come maestro, per l'armonia, Giovanni Furno, e come maestrino (ripetitore), Carlo Conti: poscia, pel contrappunto, il Tritto, e qualche anno dopo (nel 1822) Zingarelli, il quale, comprendendo le attitudini del giovane Catanese, lo guidò e lo coltivò con amore più che paterno, avviandolo allo studio dei capolavori italiani e stranieri. Tra gli stranieri, Bellini prediligeva Haydn e Mozart: tra gli italiani, Jommelli, Paisiello e Pergolesi, verso il quale ultimo era specialmente attratto per affinità di indole. « Nelle meste melodie del Catanese — scrive lo Scherillo — vi pare di sentire il profumo di quelle dello *Stabat* ».

FRANCESCO FLORIMO.

E la famosa aria del Pergolesi « *Tre giorni son che Nina* » trova un'eco in quella « *Dolente imagine* » che fu la prima aria passionale e d'accento drammatico scritta dal Bellini e ch'ebbe una origine interessante a ricordarsi.

Divenuto, nel 1824, maestrino del Conservatorio, Bellini godeva il diritto di certi giorni di libera uscita dal Collegio. Fu in questi giorni di libertà che egli — presentato da Florimo — potè fare relazione colla famiglia di un magistrato, il presidente Francesco Saverio Fumaroli, e annodare un dolce idillio colla giovane sua

VINCENZO BELLINI.
(Disegno di Ernesta Bisi).

figlia Maddalena, che era avvenente della persona, graziosa di modi, non digiuna di lettere, coltivando la musica, il disegno e la poesia. E come allora erano in voga in Napoli le poesie arcadiche di Giulio Genoino, un Zappi in ritardo — come lo chiama Scherillo — così la giovanetta Fumaroli le andava recitando spesso al suo Vincenzo. Di una di esse, forse la preferita da Maddalena, Bellini pose in musica due strofe:

« Dolente imagine di Fille mia
perchè sì squallida mi siedi accanto?
Che più desideri? Dirotto pianto
io sul tuo cenere versai finor.
Temi che immemore dei sacri giorni,
io possa accendermi ad altra face?
Ombra di Fillide, riposa in pace:
è inestinguibile l'antico ardor! »

(L'idillio non finì lietamente e la Maddalena — dimenticata da Bellini coi primi trionfi e sotto l'influenza di altri amori meno arcadici — morì di crepacuore, come vedremo più innanzi).

Mentre studiava tuttora nel Conservatorio, Bellini musicò, per suggerimento di Zingarelli, un vecchio libretto, *Adelson e Salvini,* del Tottola, libretto che era già stato altra volta musicato da Valentino Fioravanti. L'operetta venne eseguita nel carnevale del 1825 nel teatro del Conservatorio, cantata dagli stessi alunni, ed incontrò pienamente il favore del pubblico. Essa va però considerata semplicemente come un saggio scolastico e nulla più, per quanto non mancassero pagine notevoli e delle quali il Bellini più tardi si servì per altre sue opere. Sono tratte dall'*Adelson* l'aria di Giulietta nei *Capuleti e Montecchi:* « *Ah, quante volte, ahi quante;* » quella del baritono nella *Straniera:* « *Meco tu vieni, o misera;* » e l'altra scritta a Genova per la Tosi nella *Bianca e Fernando:* « *Crudele, alle tue piante* ».

MADDALENA FUMAROLI.
(Da un dipinto di F. De Gregorio).

Ma dal teatrino del Conservatorio, Bellini

V. BELLINI.
(Litografia del Focosi).

doveva ben presto passare a scene più vaste. Nell'interesse degli alunni, il govervo napoletano aveva imposto nei contratti la seguente clausola: « L'impresario dei RR. Teatri, ogni qualvolta il Collegio di musica potrà presentare un giovane alunno compositore alla portata di cimentarsi a scrivere per un giorno di gran gala una Cantata od un'opera in un atto, pel teatro del Fondo o per quello di San Carlo, si obbliga di scritturarlo col compenso a titolo di gratificazione di ducati 300, e più fornirlo di un libretto di valente poeta».

E a Bellini toccò l'onore di scrivere per il San Carlo non già una Cantata, che stimò troppo piccola cosa, ma un'opera, e in due atti: *Bianca e Fernando,* il cui titolo fu mutato in *Bianca e Gernando,* non permettendo la censura borbonica che si usasse sul palcoscenico del nome del sovrano!...

L'opera andò in scena il 30 maggio 1826, avendo fra gli altri interpreti la Lalande, Rubini e Lablache.

« L'opera fu applaudita e gustata — così Bellini stesso scrive all'amico Florimo — in modo da farmi preferire a tanti altri maestri nella scrittura di Milano. »

Già fin dalle prime prove l'opera aveva fatto buona impressione allo stesso Donizetti, che così scriveva da Napoli in data del 30 maggio 1826:

« Questa sera va in scena, al San Carlo. *Bianca e Gernando* (*Fernando* no perchè è peccato) del nostro Bellini, prima sua produzione bella, bella, bella, e specialmente per la prima volta che scrive. È purtroppo bella, e me ne accorgerò io con la mia da qui a quindici giorni. »

V. BELLINI.
(Miniatura della Malibran).

*
* *

A Milano. *Il Pirata.*

Gli operisti di un tempo dovevano adattarsi a continue peregrinazioni. Le opere erano scritte per un determinato teatro e doveva l'autore trovarsi *sulla piazza* assieme ai cantanti pel giorno destinato a cominciare le prove.

Compiuto il corso di studî nel Conservatorio, Bellini stipulò la prima scrittura col Barbaja — allora impresario anche della Scala — e lasciò Napoli il 5 aprile 1827 dirigendosi a Milano, ove aveva assunto impegno per l'opera d'obbligo della stagione autunnale.

L'emolumento era fissato in 100 ducati al mese per sei mesi, ma la somma effettivamente incassata da Bellini per questa opera — che fu il *Pirata* — non superò le 400 lire austriache.

GILBERTO DUPREZ
nell'opera *Il Pirata.*

Partì da Napoli il giovane autore con parecchie lettere commendatizie di Zingarelli e fra queste una specialmente gli giovò, quella per Felice Romani. Il celebre poeta melodrammatico fu preso da vivacissima simpatia per Vincenzo Bellini, avendo con lui comunanza di idee e d'aspirazioni.

« Io solo lessi — scrive Romani — in quell'anima poetica, in quel cuore appassionato, in quella mente vogliosa di volare oltre la sfera, in cui lo stringevano e le norme della scuola e la servilità della imitazione, e fu allora ch'io scrissi per Bellini il *Pirata,* soggetto che mi parve atto a toccare, per così dire, la corda più corrispondente del suo cuore, nè m'ingannai. Da quel giorno in poi c'intendemmo ambidue. lottammo uniti con le viziose abitudini del teatro musicale, ci accingemmo concordi ad estirparle a poco a poco a forza di coraggio, di perseveranza, d'amore. »

Quanto alla servilità d'imitazione, cui accenna il Romani, è da notarsi che allora tutti volgevano lo sguardo al gran trionfatore Rossini, e ne ricalcavano le orme. Bellini stesso ne subì l'influenza nei lavori scritti quando era in Conservatorio. Ma presto capì come non fosse possibile seguire quella via e vincere il gigante, ma meglio fosse volgere la vela ad altri orizzonti.

Nè le idee del Bellini erano solo ispirate dallo scopo di trionfare sul pubblico. pur senza assecondarne i gusti rossiniani.

Egli sentiva eminentemente il dramma e la connessione tra musica e parola: e al tenore Rubini, il grande *Gualtiero* del *Pirata*, il quale pareva dapprima cantasse svogliatamente la sua parte, Bellini così rimproverava la sua svogliatezza: « Tu non ci metti metà dell'anima che hai.... Confessalo; la vera cagione si è che la mia musica non ti garba, perchè non ti lascia le consuete opportunità; ma se mi fossi fitto in mente d'introdurre un nuovo genere ed una musica che strettissimamente esprima la parola, e del canto e del dramma formasse un solo tutto, dovrei ritirarmi per te che non vuoi secondarmi? »

Rubini cercò allora di assecondare il maestro in tutte le sue intenzioni, ma non sì che fino in una delle ultime prove non si trovasse ancora impacciato, al punto che il Romani, vedendolo noncurante cantare colle mani nei calzoni: « Su via, scuotiti, gestisci » gli grida. L'altro muove le braccia. « Ma no, non così!.... Adirati... un passo indietro.... la parola chiara.... con voce concitata.... non mi dire spropositi, perdinci!... Fa atto di sdegno.... avanti minaccioso adesso.... no, non così!!... » « Ma — risponde Rubini, impazientito — in fin dei conti, io chi sono?... » « Tu — grida Romani — sei un testa di cavolo! »

GIOVANNI BATTISTA RUBINI.
(Dal ritratto ad olio di Diotti).

E la lezione del Romani e gli insegnamenti del Bellini fecero poi del Rubini il più grande interprete del *Pirata*.

Ma se era impacciato il Rubini sulla scena, non lo era meno il Bellini in quei suoi primi tempi, appena uscito dal collegio. « Egli era mancante di quel fare disinvolto — scrive la signora Emilia Branca vedova Romani — aperto, che si acquista man mano coll'uso del mondo.... per di più non curava di vestire all'ultima moda; assai trascurava la *toilette*, e, nel suo complesso, aveva, anzichenò, l'aspetto di uno studente di provincia. Romani, che fu sempre accuratissimo nel suo abbigliamento elegante ed attillato, lo motteggiava talvolta ma in forma amichevole e benigna ». Tantochè all'ultima prova del *Pirata*, mentre Bellini passeggiava nervoso fra le quinte della Scala:

« Caro il mio Bellini, gli disse Romani, ascoltami.... Conti tu di sedere in orchestra sull'alto sgabello (ancor vigeva il costume che il maestro dovesse assistere al cembalo in orchestra, per tre sere consecutive, l'opera nuova), e di presentarti agli onori della ribalta in codesto arnese da collegiale? » « Non vi ho pensato — rispose confuso Bellini, dando una rialzatina al suo bel ciuffo biondo — e adesso è tardi. » Ma non fu tardi, chè la sera della prima rappresentazione (27 ottobre 1827), come racconta ancora la signora Branca: « Bellini comparve in teatro a ricevere le più belle ovazioni che giovane autore potesse mai desiderare, indossando degli abiti nuovi che Romani si era fatto fare per conto proprio. L'affollato pubblico della Scala non dubitava certo che quei che vestì di sì sublimi note la bella poesia del *Pirata*, si presentasse a lui davanti vestito dei panni di chi gliela aveva dettata ».

FELICE ROMANI.
(Da litografia).

Pubblico e giornali furono concordi nel tributare in quest'occasione lode all'autore.

Rossini, dopo aver udito il *Pirata*, espresse la propria soddisfazione dicendogli: « Bravo, sono contento della vostra musica: fortunato voi che cominciate dove gli altri finiscono! » Questo prezioso giudizio fu emesso in una circostanza comica. Stava Bellini radendosi la barba, quando venne informato che Rossini era venuto nella stessa casa ch'egli abitava per visitarvi una signora. Senza curarsi d'altro, corse sul pianerottolo coll'accappatoio sulle spalle e la faccia insaponata, per non perdere l'occasione di avvicinare il grande maestro, e in tale acconciatura udì quell'apprezzamento di cui lungamente andò fiero.

*
* *

A Genova. L'inaugurazione del Carlo Felice. La bella Turina.

Dopo il successo del *Pirata*, Bellini fu prescelto quale compositore per l'opera d'apertura del teatro Carlo Felice di Genova. Ma non avendo in pronto nessun'opera nuova, pensò di riprodurre la *Bianca e Fernando*, modificata sì nel testo che nella musica.

La rappresentazione fu fissata per la sera del 7 aprile 1828, ed ecco come essa viene ricordata nella *Relazione storico-esplicativa della grande apertura del teatro Carlo Felice*, pubblicata da Cesare da Prato.

« Nella primavera dell'anno 1828 inauguravasi in Genova il nuovo teatro Carlo Felice. Questa

« stagione d'apertura, che durò
« dal 7 aprile fino al 30 giugno,
« fu fatta a spese della città, ed
« erano amministratore Giaco-
« mo Filippo Granara, e sopra-
« intendente agli spettacoli
« S. E. il Governatore d'Yenne.

« Alle ore sette pomeri-
« diane il magnifico tempio del-
« l'arte era pieno di spettatori,
« ed illuminato splendidamen-
« te a cera. Le LL. MM. vi pren-
« devano posto e venivano ac-
« colte dalla esecuzione di un
« *Inno* Reale espressamente
« composto da Felice Romani,
« con musica di Gaetano Do-
« nizetti.

« Si rappresentò quindi
« l'opera-ballo

« *Bianca e Fernando*

« parole di Felice Romani »
— (il Romani fece soltanto
qualche aggiunta al vecchio
libretto del Giraldoni) — « mu-
« sica di Vincenzo Bellini,
« espressamente ridotta a nuo-
« va e miglior forma, che nel
« corso della stagione dettesi
« per ventun sere con favore
« crescente. »

MONUMENTO A V. BELLINI IN NAPOLI.
(Scultore Balzico — 1886).

Fu in quest'occasione che Bellini conobbe la Giunone lombarda, verso la quale dovevano con violento tumulto rivolgersi tutte le aspirazioni del suo cuore e de' suoi sensi.

Disse la cronaca d'allora che in quel tempo Bellini amoreggiasse colla Tosi, che cantava la parte di Bianca nella sua opera, ma la chiacchiera fu più tardi smentita dal Bellini stesso che, rispondendo a un'interrogazione

del Florimo, così ebbe a scrivergli: « Non so chi dice la bestialità che la Tosi abbia delle mire su di me, mentre nè essa nè io siamo del pensiero di prendere compagnia. E poi, sta sicuro che se io dovessi ammogliarmi non prenderei mai chi sta sul teatro.... »

Invece è ormai incontestabile che l'amore per la signora Giuditta Turina nacque in Bellini fin dalle prime sere della stagione, quando la conobbe nel palco della marchesa Lomellini Tulot di Genova.

Era la Turina — al dire dello Scherillo — alta della persona, dalle forme fidiache, dalle curve voluttuose, dagli occhi neri, profondi, a momenti sfolgoranti e languidi, dai

TEATRO CARLO FELICE DI GENOVA.

(Da una litografia del 1827).

lunghissimi capelli neri che le cadevano a volute sugli omeri.... Abbagliato, Bellini si era gettato in quelle braccia, nell'oblío di sè stesso e del mondo....

Per l'ingenuo collegiale di Napoli, nuovi orizzonti, nuovi universi si erano dischiusi alla vista: ed ei s'inebriava in quei bagliori, in quei profumi, in quei suoni inauditi.... Alla famiglia Fumaroli, che aveva scritto acconsentendo al matrimonio di lui colla dolce Maddalena, Bellini rispondeva con un rifiuto e a Maddalena mandava una laconica lettera di scusa.

Non pensava il cuore infiammato del Catanese che alla Turina. E intanto la dimenticata giovanetta languiva lontano, ostinatamente fedele al grande infedele. — Ella lo sogna, ne evoca colla pittura le sembianze, e pensa miseramente che, mentre ancora risuona il ritornello divenuto popolare per tutta Napoli: *È inestinguibile l'antico ardor,*

l'ardore di Bellini è per lei un fuoco già spento. Ed ella chiama la morte liberatrice: e la morte viene nel 1831, lenta e penosa.

Nè fu questa l'unica conseguenza funesta della frenetica passione di Bellini per la Turina. Sulle sue vicende — che si svolsero poi a Milano, sul lago di Como, a Casalbuttano ed a Cremona, ov'era il palazzo Turina, oggi sede del Municipio — è per noi doveroso rimandare il lettore, amante di cronache salate, all'opera di Antonino Amore su Vincenzo Bellini. Già le sue spoglie dormono fino dal 1871 l'eterno sonno

"LA STRANIERA" (ATTO I).
(Da un disegno del Focosi).

nel Cimitero Monumentale di Milano (1). Una lapide ricorda le virtù dell'estinta « che fu larga di carità nel lenire i dolori e le miserie degli infelici. » Pace alla sepolta.

*
* *

La Straniera.

L'istintiva titubanza di Bellini, restío a sottoporre una nuova opera al pubblico milanese, che, dopo gli entusiasmi del *Pirata*, poteva per la grande aspettativa divenire severo, fu vinta, secondo quel che disse la cronaca, dalla signora Turina; ed il Barbaja riuscì ad impegnare il maestro per l'opera d'obbligo della stagione di carnevale 1828-29 del teatro alla Scala. Il contratto porta la data 16 giugno 1828 e il compenso è ivi fissato in 1000 ducati.

(1) Giardini rialzati di ponente, al N. 977, riparto B.

ANTONIO TAMBURINI
nell'opera *La Straniera*.

Il soggetto fu scelto di comune accordo fra Bellini e Romani, del quale la *Straniera* è il 56° Melodramma!

Intanto che Romani sta scrivendo il libretto, Bellini già si occupa di cercare i motivi e getta sulla carta i primi abbozzi delle sue melodie, ansioso di applicarle alla poesia che Romani gli avrebbe scritto: e il 20 settembre scrive al Florimo: « Finora ho preparato tante idee che, se potranno ben cadere nella situazione, dovrebbero fare grande effetto. »

Ma Romani s'ammala, e gravemente. L'impresa della Scala propone al maestro il poeta Rossi: « Allora sì, che starei fresco! — scrive disperato Bellini a Florimo — perchè, per quanto Rossi possa farmi un buon libro, pur nondimeno mai potrebbe essere un verseggiatore come Romani, e specialmente per me che sono molto attaccato alle parole.... chè vedi dal *Pirata* come i versi e non le situazioni mi abbiano ispirato.... quindi per me Romani è necessario. »

Prolungandosi la malattia di Romani, Bellini ottiene di ritardare l'andata in scena della *Straniera* che avrebbe dovuto essere l'opera d'apertura.

Finalmente, Romani migliora e ancor convalescente riesce a scrivere l'aspettato libretto quasi tutto d'un getto, perchè il maestro non osava stancar troppo la mente dell'infermo poeta con soverchie esigenze di mutazioni.

Su un punto solo Bellini fu insistente: sull'aria finale in cui Romani non riusciva a contentarlo. Ben quattro volte gliene rifece i versi, e neppure alla quarta rimanendo Bellini soddisfatto: « Ora — gridò Romani inasprito — sono costretto a confessarti che non intendo questo tuo pensiero, nè cosa tu vuoi. »

« Che cosa voglio? Voglio un pensiero che sia tutto insieme una preghiera, una imprecazione, una minaccia, un delirio. »

E correndo ispirato al pianoforte, creò impetuosamente la sua aria finale, mentre l'altro, guardandolo con istupore, si era posto a scrivere.

« Ecco ciò che voglio — disse il maestro — ora l'hai conosciuto. »

« Ed eccone le parole — rispose il poeta presentandogliele — sono io entrato nel tuo animo? »

Bellini abbracciò il Romani con effusione d'affetto e di riconoscenza: per tal guisa si formò la famosa aria finale della *Straniera:*

> « Or sei pago, o ciel tremendo....
> Or vibrato è il colpo estremo....
> Più non piango... » ecc.

L'opera andò in scena il 14 febbraio 1829 e vi si mantenne per ben trenta sere, piacendo anche più del *Pirata.*

Bellini ricordò sempre particolarmente quel trionfo: tanto che alcuni anni dopo, scrivendo all'editore Ricordi del successo dei *Puritani* a Parigi, così si esprimeva: « Vedere un teatro francese, ordinariamente freddissimo, ridursi a tale fracasso da sembrarmi essere alla *Scala* nella prima sera dell'apparizione della *Straniera,* è un gran dire; e se alla *Scala,* in questa prima rappresentazione della *Straniera*, alla fine del secondo atto non potevo più tenermi sulle ginocchia del contento.

ENRICHETTA MERIC LALANDE
nell'opera *La Straniera.*

TEATRO BELLINI A CATANIA
(Da fotografia).

figuratevi a Parigi!... » I primi interpreti della *Straniera* alla Scala furono la Lalande, la Ungher, Reina, Tamburini e Spiaggi.

Da una lapide dettata dal Santoro, apparirebbe che la *Straniera* fosse stata scritta nella villa Antona Traversi a Desio (Brianza), sul fronte della quale si legge:

QUI TRA I SUSURRI QUERULI DEL VENTO,
QUANDO INCOMBE LA SERA
SUONA DI DONNA UN MISERO LAMENTO.
QUI SCRISSE LA « STRANIERA »
BELLINI, E AVEA NEL CORE
DELLA FANCIULLA A LUI NEGATA IL PIANTO:
QUI MESTO PASSA L'ORE
CHI NEL MEMORE COR SENTE QUEL CANTO.

Ma la lapide non è esatta. Infatti, quanto alla *fanciulla a lui negata* (e si allude al primitivo rifiuto della famiglia Fumaroli pel matrimonio di Maddalena con Bellini), basta ricordare che da tempo aveva deposto egli stesso questo pensiero per abbandonarsi

agli amori della Turina. Quanto al resto, fu piuttosto nella villa di questa (villino Galloni, a Moltrasio, sul lago di Como) che Bellini scrisse gran parte della *Straniera*, secondo che appare dalle lettere di lui. E la *Straniera* è appunto dedicata alla Turina.

*
* *

Zaira.

Fino da quando stava scrivendo la *Straniera*, Bellini aveva concluso il contratto per la *Zaira*. Infatti, egli scrive al Florimo, in data 26 novembre 1828:

« Ti do' la consolante notizia che in questo momento l'agente teatrale Merelli mi ha portato la scrittura per comporre l'opera di apertura del teatro di Parma, che sarà il 12 maggio 1829. Il prezzo è di 5000 franchi, ossia di ducati 1135. Mi pare che vada bene.... »

L'impresario voleva che il maestro musicasse un libretto dell'avvocato parmigiano Torrigiani, *Cesare in Egitto;* ma il Bellini si rifiutò, dicendo che il « soggetto era vecchio come Noè »; e volle invece il suo Romani, che gli scrisse la *Zaira*, la quale, ahimè! fece a Parma un vero fiasco, trascinandosi malamente sulle scene per sole otto sere, non ostante avesse ad interpreti artisti come la Lalande, la Cecconi, Trezzini, Lablache e Inchiudi. I fischi inesorabili che lo salutarono alla prima esecuzione fecero sì che d'allora in poi mai più Bellini volesse seguire l'usanza di sedere in orchestra al cembalo.

La musica di quest'opera venne poi dall'autore quasi totalmente trasfusa nei *Capuleti e Montecchi.*

Un aneddoto cusioso a proposito della *Zaira.*

Nel Ducato parmense erano severamente proibiti i baffi; il portarli era considerato come una dimostrazione liberale. Ai forastieri era concesso durante tre soli giorni di tolleranza. Erano appunto trascorsi i sacramentali tre giorni, quando trovandosi una sera Romani al Caffè in compagnia di Bellini e dei componenti la direzione teatrale, si presenta a lui un funzionario di pubblica sicurezza, il quale, dopo avergli rivolto una quantità di complimenti lusinghieri, gli fa capire che bisognava si uniformasse alle leggi....

— Son qua pronto — dice Romani — che si vuole da me?

— Scusi sa, signore!... ma bisogna che sacrifichi i suoi baffi....

— Come, i miei baffi, gli innocenti miei baffi!....

— Eh!... Pur troppo!... Sissignore!...

Romani allora, sorridendo sotto i medesimi, leva di tasca l'orologio, e alzandosi prontamente: « Sono ancora in tempo — dice; — parto immediatamente!... »

Figurarsi la disperazione di Bellini di fronte alla minaccia che, durante le prove, ei non potesse essere assistito dal suo poeta.

TOMBE DI VERONA NELL'OPERA "CAPULETI E MONTECCHI".
(Scena del Sanquirico).

Fortuna volle che il conte Stefano Sanvitale, direttore del teatro, lì presente, s'offrisse a prestar malleveria per il Romani, e ottenesse dal funzionario una dilazione di 24 ore. Il poeta potè così sospendere la partenza, e l'indomani S. A. I. Maria Luigia firmò un decreto col quale si permetteva a Felice Romani di « portare baffi e barba ne' suoi Stati Ducali. »

* * *

Capuleti e Montecchi.

Trovavasi Bellini a Venezia, nel carnevale 1829, per l'esecuzione del *Pirata* alla Fenice. L'opera d'obbligo della successiva stagione di primavera era stata commessa al Pacini. Ma questi ammala e non può adempiere a' proprî impegni. Si ricorre a Bellini, che, sulle prime, si schermisce per la ristrettezza del tempo (egli non era un improvvisatore come Pacini): non c'erano che quaranta giorni, e non aveva neppure il libretto: neppure poteva o voleva approfittare di quello che era destinato al Pacini e del quale era autore il Romani. « Il libro che Romani aveva fatto per Pacini, scrive egli al Florimo, è più insulso della stessa freddezza in persona. »

Ma la fede di Bellini nel poeta del suo cuore non viene meno per questo. Anzi

TEMPIO GOTICO ADDOBBATO PER UNA POMPA FUNEBRE.

(Scena di Giovanni Perego nella *Raccolta di Scene teatrali dei più celebri pittori scenici*, edita dall'incisore Stucchi nel 1810).

RICORDO D'UNA MEMORABILE STAGIONE AL TEATRO CARCANO DI MILANO.
(Da una incisione del tempo).

GIULIETTA.
(Statua del monumento a Bellini in Napoli).

egli insiste e ottiene che del nuovo libretto sia dato incarico al Romani stesso e questi sia chiamato a Venezia.

La Giuditta Grisi insiste perchè l'argomento si svolga intorno alla storia dei *Capuleti e Montecchi*. Ma le titubanze non sono poche, sia da parte di Bellini, al quale sembrava un mancare di delicatezza verso il suo maestro Jommelli, che aveva trattato lo stesso tema, sia per parte di Romani, che era costretto a rifriggere un soggetto già da lui usato per l'opera del Vaccai. Ma il Bellini, per contentare la Grisi, che gli era cara, e il Romani forse per vendicarsi del Vaccai, che, secondo lui, non gli aveva fatto pagare dal Glossop il libretto del *Saul*, abbandonano ogni scrupolo e ogni dubbio, mettono mano senz'altro al soggetto: Romani rimestando il suo vecchio libretto, Bellini accomodando ad esso gran parte della musica della sua *Zaira*.

L'opera andò in scena l'11 marzo 1830 e fu data sino alla fine della stagione fra l'entusiasmo del pubblico.

« Piovevano sonetti e immagini di Giulietta e Romeo — scrive il Riehl — facevansi pel teatro volare colombe ed altri uccelli, e i gridi di gioia, gli urli e i chiassi, gli applausi e lo sventolare dei fazzoletti di seta colle immagini delle due prime donne festeggiate non ebbero limite alcuno. »

Le discussioni comparative fra l'opera di Bellini e quella di Vaccai furono aspre e lunghe: ed è noto che spesso all'ultimo atto dei *Capuleti* belliniani si sostituì l'ultimo del *Romeo* di Vaccai.

Ma se non stupisce che ciò fosse imposto dalla Malibran (come vedremo parlando del Vaccai), fa meraviglia invece che simile sostituzione sia stata accettata dalla Grisi stessa: l'usanza era divenuta così abituale che non v'era più chi si arrischiasse di riprodurre integralmente i *Capuleti* di Bellini.

Soltanto nel 1834 la famosa Ronzi, che li aveva

IL TENORE SCHUTZ E LA GRISI
nelle parti di Giulietta e Romeo.

eseguiti sotto la direzione del Florimo a Napoli, nel 1831, volle cantare l'opera integra alla Pergola di Firenze, e il successo le fu favorevole.

I *Capuleti e Montecchi* furono dal Bellini dedicati ai concittadini catanesi.

* * *

Ernani e *Sonnambula*.

Nella prima metà del secolo il teatro Carcano di Milano rivaleggiava per importanza coi maggiori teatri d'Italia, e colla stessa Scala. Vi si davano ordinariamente spettacoli di prim'ordine, e lo sfarzo dell'allestimento è ancor oggi provato dall'eleganza con cui venivano disegnati i biglietti d'ingresso e d'abbonamento. Per la stagione 1830-31 il cartellone annunciava due opere nuove dei maestri Donizetti e Bellini, su libretti del poeta Romani, colla esecuzione di artisti di cartello quali la Pasta e Rubini.

FAC-SIMILE D'UN BIGLIETTO D'ABBONAMENTO.

Donizetti scrive in tale occasione *Anna Bolena*, il cui esito felice dà a pensare a Bellini, che deve musicare l'*Ernani*, il violento dramma di Victor Hugo.

— « Ma, tu capisci bene — egli dice a Romani — prodursi ora con un'opera seria dopo questa così splendida di Donizetti sarebbe temerità!... Farei fiasco e sarei rovinato!... Io vivo per la gloria!... E se per far cosa diversa da Donizetti tu mi cambiassi il soggetto in uno campestre?... Così non nascerebbero dei confronti odiosi.... io mi sento capace di farvi della buona musica.... Oh! sì, l'ho qui in testa, e poi mi varrei di ciò che già feci per l'*Ernani*....

— « Ma no; ma no — grida Romani — non è possibile! È troppo tardi!... Tu mi vuoi compromettere colle tue incongruenze, o ragazzaccio che sei!... Finiamola, via!...

— « Tu non vorrai vedermi disperato » e così dicendo Bellini piangeva come un fanciullo.

— « Ebbene.... vi penserò, non è cosa da pigliarsi tanto alla leggera.... cercami il soggetto.... Ma a condizione che tu non mi faccia ammattire di poi! Badaci bene, veh!... »

E il soggetto fu trovato da un ballo dell'Aumer: un argomentino minuscolo, di poche righe; e ne uscì, dopo un lavoro di poche settimane, quel gioiello che è la *Sonnambula*, andata in scena il 6 marzo: un soggetto campestre e idilliaco nato e accarezzato tra le molli onde del lago di Como *ai piedi della dama del suo cuore*, come Bellini ebbe a dire.

LA SONNAMBULA.
(Statua di Monteverde).

Villeggiava allora il Bellini sul lago di Como, alla villa del conte Passalacqua, un ricco patrizio, appassionato dilettante di violino. In casa sua convenivano musicisti, e là si eseguivano quartetti classici in un periodo in cui la musica era tutta un romanticismo. Ma tra le serate di casa Passalacqua, e i non meno artistici ritrovi alla villa della Pasta a Blevio, nell' estasi degli amori della Turina, Bellini « passava gran parte del giorno in barchetta — scrive la vedova Romani — a percorrere i varî pittoreschi bacini d'aspetto diverso.... Alla sera, Bellini, quando il sole coi suoi raggi infuocati indorava ancora la cima dei circostanti monti, si compiaceva di adagiarsi in una navicella e di vogare sulle quiete onde del lago, lasciandovisi cullare mollemente in un coi suoi pensieri. Rapito dall' incanto di quelle rive, di quelle valli, di quei monti ove una ricca coltura feconda i declivi, quel clima temperato, quel cielo splendidissimo, quella natura tutta vaghezza e sorriso, ove l'uomo respira liberamente e dimentica le contrarietà della vita, immerso in un'estasi inenarrabile, il giovane entusiasta sentiva la sua anima trasportarsi oltre le sfere celesti, verso la sorgente eterna d'ogni bellezza e posarvisi. »

Al sabato era per lui uno spasso seguire le contadine operaie quando, raccolte in battello, ritornavano alle loro case dalle filande cantando or tenere, or gaie canzoni, non meno vinto dalle attrattive di quelle cantilene, che dal desiderio di studiarvi sopra. Già il maestro aveva osservato gli innocenti costumi di quei villici; ed i luoghi incantevoli, spiranti tutti poesia ed armonia, destarono nella mente sua esaltata dei pensieri musicali soavissimi, dei veri idillî, che andava notando nel portafogli. Così a poco a poco s'era fatta una preziosa raccolta di motivi campestri, abbelliti ed ornati dalla sua mirabile fantasia, ed addolciti dalla squisita sensibilità del suo cuore.

Va ricordato inoltre quel che Cencio Poggi scrive nel suo opuscolo *Vincenzo Bellini a Moltrasio.* « Di una Ghita, figlia di mugnai che avevano il mulino vicino alla cascata di Moltrasio, narra la tradizione raccolta dal Curti, una paurosa avventura notturna dalla quale la Ghita fu salva prodigiosamente. A notte bruna e burrascosa un fuoco

errante sulla scogliera indica il luogo ove il caso avvenne, a quanto ne dicono le credule comari. »

Il caso era molto affine al sogno campestre che Romani aveva svolto in versi e che Bellini andava cesellando di note. La musa belliniana non poteva avere migliori fonti di ispirazione e di esempio.

Così nacque il capolavoro idilliaco dell'opera italiana, la dolcissima *Sonnambula*, che, al suo primo apparire sulle scene del teatro Carcano, fu salutata con trionfali acclamazioni.

Ecco come un importante giornale di quel tempo, il *Corriere delle Dame*, ne dà relazione dopo la prima recita:

« In essa, *Sonnambula*, e la poesia di Romani e la musica di Bellini, e gli esecutori, la Pasta, Rubini, Mariani, Taccani, la Baillou e Biondi, nonchè l'orchestra e perfino i cori, ed anche le villereccie scene del Sanquirico superarono la pubblica aspettativa e trionfarono con meraviglioso splendore di quelle nebbie che poco più, poco meno ingombrarono ogni teatro in quest'anno e in Italia e fuori.... Romani ha trattato questo melodramma con tutta quella grazia e quel sapere che il Tasso trattò l'*Armida*, ed il Guarini il *Pastor Fido*; Bellini posto nel difficile ed inusitato arringo di vestire con musiche note una scena pastorale in cui però tutta l'elevatezza del sentire e le più sublimi passioni investono e sublimano i suoi personaggi, dovette attenersi ad uno stile tutt'affatto lontano da quello che nelle eroiche rappresentazioni o nelle tragiche o nelle comiche o nelle semiserie vuol essere impiegato. Questa era l'alta meta a conseguirsi. Ed egli vi riuscì sì bene che il soave ed esprimente stile dei suoi più lodati *pezzi* e dei cori in generale, potrebbe valutarsi qual prezioso anello riposto in fra la *Nina* di Paisiello e la *Camilla* di Paër, e in gran parte questo suo componimento offre la prisca semplicità adorna ed abbellita dalle moderne grazie. Due cori nel primo atto, la scena di Rubini, quel dolcissimo duetto che segue colla Pasta, l'altro che segue ancora fra questa e il basso Mariani, una parte del primo finale, un' aria dello stesso Rubini nel second'atto e l'altra in fine dello spettacolo eseguita dalla Pasta, non trovano chi possa contrastarvi originalità, melodia, condotta e pienezza di effetto.

VILLA PASSALACQUA E MOLTRASIO
dove fu scritta la *Sonnambula*. (Fotografia Nessi, Como).

« Anche la cavatina della Taccani è scritta assai bene e con molto garbo eseguita; non così l'aria che ha nell'atto secondo: la cavatina ancora di Mariani non è senza pregio, ed è pure preziosa e bella l'aria della Pasta nel primo atto, ma questi tutti cadono in confronto degli accennati pezzi che eccitarono nel pubblico, non dirò se entusiasmo od orgasmo di applaudire, di vedere e rivedere il maestro, la Pasta, Rubini, le sei o sette volte dopo ciascun atto nella prima sera, ed altrettante

FRONTISPIZIO D'UNO SPARTITO MANOSCRITTO DELLA "SONNAMBULA„.

nella seconda rappresentazione.... Bellini, dei suoi miseri detrattori e degli invidiosi, può ben dire col fier Soldano:

« *Non cedo io no; fia con memoria eterna*
De le mie offese eterne anco il mio sdegno.
Risorgerò nemico ognor più crudo
Cenere anco sepolto e spirto ignudo. »

« Chi non apprezza quanta difficoltà fosse a superarsi nel tratteggiare gli effetti pastorali in uno stile elevato, finora ch'io mi sappia non per anco tentato da altri; chi non vede com'egli sappia magistralmente e in piena luce far risplendere i pregi dei suoi cantanti, evitandone tutti i loro naturali scogli; e chi non sa che Bellini non ha ricopiato altri, nè sè medesimo nella *Sonnambula*; chi non riflette con quanta verità egli esprime il verso e la parola; chi non applaude all'armonia dei cori; chi non pensa al delicato e gustoso accompagnamento istromentale; chi non s'incanta a quella semplicità di note ch'erano pur volute dalla poesia, cacciando in bando possibilmente quelle eterne *cabalette* che ci hanno ormai *cabalati* abbastanza, non può nè dee parlare ragionevolmente mai più di musica.... Vorrò io dire forse con questo che in tutto sia preziosa la *Sonnambula?*... No certamente; vi hanno le sue pecche, vi è qualche inutile ripeti-

"D'UN PENSIERO E D'UN ACCENTO"
(Dalla partitura autografa della *Sonnambula*).

zione, vi manca talora un po', direbbe l'Ariosto, di quel fuoco febeo *che senza consumarsi ognora avvampa,* ma l'insieme è pure il bello insieme, e Bellini

« *Tanto una chiara fama l'avvalora*
che amar si fa dagli inimici ancora. »

Fu la Pasta sovra tutti la vera immagine del pensiero belliniano: e la « *gentil viola — puro e innocente fiore* », che nella memoranda sera della prima recita ella si pose sul seno, fu da lei regalata al Florimo, che, alla sua volta, la regalò al Museo del Conservatorio di Napoli, dove si conserva sotto il vetro che racchiude il famoso *calamaio dell'armonia,* già da noi riprodotto nel primo capitolo, fra gli altri oggetti preziosi che Rossini chiamava « *Le reliquie dei Santi Padri della musica.* »

***

La *Norma.*

Ed eccoci all'immortale dramma che meglio forse d'ogni altro è degno di riassumere e di rappresentare il tipo dell'opera italiana. Coloro stessi che della nostra arte sono avversarî, per diversità di tendenze o di ideali, dimostrarono sempre l'ammirazione più sincera per la *Norma* di Vincenzo Bellini.

Basti la testimonianza sovrana di Riccardo Wagner contenuta nel seguente manifesto con cui il grande tedesco invitava l'11 dicembre 1837 il pubblico di Riga alla propria beneficiata:

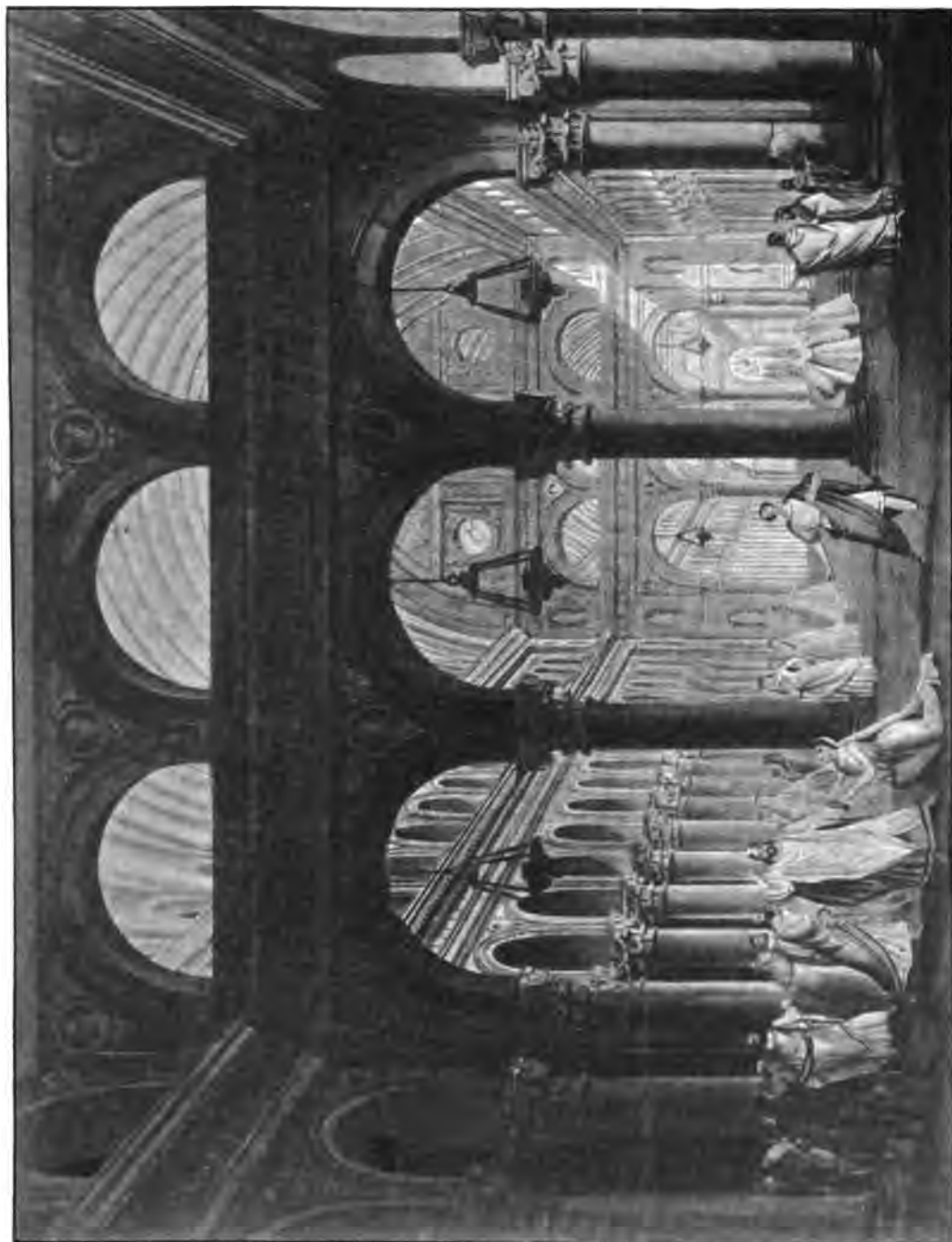
AMINA.
(Statua del monumento a Bellini in Napoli).

« Il sottoscritto crede di non poter meglio provare la sua stima pel pubblico di questa città « che scegliendo la *Norma.* Quest'opera fra tutte le creazioni di Bellini, è quella che alla più « ricca vena melodica, unisce con la più profonda realtà la passione più intima. Tutti gli avver- « sari della musica italiana renderanno giustizia a questa grande partitura, dicendo ch'essa parla « al cuore, che è lavoro di un genio. Invito perciò il pubblico ad accorrervi numeroso.

« RICCARDO WAGNER. »

FAC-SIMILE D'UN MANIFESTO DEL TEATRO ALLA SCALA.

La *Norma* non doveva nascere tuttavia sotto i migliori auspicî.

Da principio, tutto faceva presagire in un grande successo. La *Sonnambula* aveva fatto crescere le simpatie del pubblico milanese verso l'autore del *Pirata.* L'impresa della Scala, affidando a lui l'incarico di scrivere l'opera d'apertura della stagione 1831-32, su libretto di Felice Romani, aveva anche provveduto a un' eccellente esecu-

IL "TEMPIO D'IRMINSUL„ NELL'OPERA "NORMA„
Dalla scena originale del Sanquirico).

GIUDITTA GRISI
nell'opera *Norma*.

zione scritturando la Pasta, la Grisi. Donzelli e Negrini. Le condizioni del contratto con Bellini erano superiori a quante mai si fossero praticate fin'allora: 3000 ducati e la metà degli introiti, sì pel noleggio dello spartito negli altri teatri, come pei diritti d'autore.

Ma Bellini, sulle prime, appariva svogliato: aveva una gran paura del colera qua e là scoppiato. « Sto scrivendo l'opera senza alcun impegno — dice in una lettera indirizzata da Como al Florimo, il 19 settembre 1831 — perchè son quasi sicuro che il colera arriverà in tempo per far chiudere i teatri: ma io, subito che minaccierà di avvicinarsi, lascierò Milano. » E il 26 dello stesso mese, all'amico Santocanale: « Già sono applicato alla nuova opera che deve darsi alla Scala pel 26 dicembre prossimo. Il soggetto è *Norma,* tragedia di Soumet: io lo trovo interessante, e se Romani ne ricaverà una bella poesia, potrà venire un bel libretto. Ma questa volta temo che la mia vena m'abbandoni, perchè la stessa è disgustata da quel maledettissimo colera che minaccia l' Europa. »

Presto, fortunamente, i timori del colera svanirono, e Bellini potè lavorare indefessamente fino al dicembre, non risparmiando la lima. Ben otto volte cambiò la *Casta diva,* prima di fissare l'aria che è rimasta e della quale Halévy — l'autore dell'*Ebrea* — disse: « Io darei tutta la mia musica per aver composto la *Casta diva.* »

Ma, vuoi per effetto di intrighi, ai quali, secondo Bellini non sarebbe stata estranea, per deferenza al Pacini, quella contessa Somayloff, russa, nota per le sue eccentricità (a Milano si rese ridicolmente celebre, fra l'altro, per una mascherata di gatti), vuoi perchè il pubblico prendesse uno di quei granchi che passano alla storia: il fatto sta che non un fiasco, ma — come scrisse Bellini — la prima sera fu un *fiaschissimo.* Bellini ne fu oltremodo addolorato e partì quasi subito da Milano. Egli sentiva, senza falsa modestia, di aver fatto un grande lavoro; tale che, parlando delle singole parti, diceva essere essi tali pezzi di musica che sarebbe stato felice poterne fare di simili per tutta la sua vita artistica.

Non per questo egli si ribella al pubblico, che nelle opere egli riconosce — mira-

bile esempio! — come supremo giudice. Ma Bellini non diffida dell'avvenire: « Alla sentenza contro di me pronunziata — scrive sempre al Florimo — spero portare appello, e se il pubblico arriverà a ricredersi, io avrò guadagnato la causa, e proclamerò allora la *Norma* la migliore delle mie opere. Se poi no, mi rassegnerò alla mia tristissima sorte, e dirò per consolarmi: non fischiarono i romani l'*Olimpiade* del divino Pergolesi?... Non ti accorar perciò, mio buon Florimo. Io son giovane e sento nell'animo mio la forza di poter prendere una rivincita di questa tremenda caduta ».

E la rivincita venne, prima che il Bellini potesse immaginarsi, coll'opera stessa e sullo stesso teatro, nelle rappresentazioni successive: e le lodi salirono al cielo; e la *Norma* fu ripetuta per quaranta sere di seguito: e le signore milanesi, volendo dare a Bellini un segno della loro ammirazione, trapunsero di loro mano un ricchissimo serico drappo, sugli angoli del quale leggevansi in oro i nomi delle quattro opere date a Milano: *Pirata, Straniera, Sonnambula* e *Norma*. E il giro trionfale seguitò per l'Italia e fuori d'Italia, e ancor segue e seguirà, a gloria dell'arte nostra, ad onore di un genio tutto nostro, e di cui andiamo giustamente, e con invidiata compiacenza, superbi.

* * *

Qua e là. *Beatrice di Tenda*.

Saltiamo a piè pari le supposizioni di alcuni biografi che vogliono attribuire al Bellini la concezione di una tragedia musicale: *Oreste*, e la collocano dopo la *Norma*.

Non vi sono prove sufficienti per sostenere questo asserto e noi vi accenniamo per solo debito di cronaca. È invece accertato che Bellini, dopo la *Norma*, si recò a Napoli e in Sicilia: e là ebbe la proposta del Barbaja per tre opere serie, ma rifiutò il contratto per non sottostare alle tirchie esigenze dell'impresario che per tutt'e tre non voleva spendere più di 9000 ducati.

Tornando a Milano, egli si ferma, lungo il viaggio, prima a Roma, ove si rappresentava la *Straniera*, e poi a Firenze ove davasi la *Sonnambula*.

NORMA.
(Statua del monumento a Bellini in Napoli).

Intanto Bellini aveva fissato coll'impresario Lanari la scrittura per l'opera nuova a Venezia, « ove avrò la divina Pasta — scrive nella testè citata lettera — ed agli stessi patti che feci per la scrittura della Scala, per la *Norma*, toltone che invece di avere la metà della

proprietà delle rappresentazioni dello spartito, ho solamente la metà della proprietà della stampa ».

La nuova opera avrebbe dovuto essere — secondo la scelta dell'argomento fatta da lui stesso — la *Cristina di Svezia*; ma che fu poi mutata (dicesi per consiglio della Turina) nella *Beatrice di Tenda*, tratta da una tragedia romantica di Tebaldo Fores.

Ma giacchè abbiamo parlato di due riproduzioni della *Norma*, prima di venire a discorrere della *Beatrice di Tenda*, vogliamo accennare ad un aneddoto a proposito della *Norma* stessa, allorchè questa fu data alcun tempo dopo a Milano.

Già fin dalla prima rappresentazione milanese, molti punti del libretto avevano incappato nelle forbici della vigile censura, sospettosa di qualsiasi frase sotto cui potesse nascondersi un' allusione, anche lontana, che sapesse di sovversivo al governo austriaco. E già non solo si volevano cambiati certi versi, ma soppresse addirittura intere strofe.

IL TENORE DONZELLI
nell'opera *Norma*, atto I, scena II. (Da litogr. del Barozzi).

Immaginatevi poi come la cosa dovesse aggravarsi dopo il '47, quando i moti liberali serpeggiavano, fiamma potente e invadente, da per tutto!

Lasciamo la parola alla vedova Romani.

« Per ovviare ad inconvenienti fra borghesi e militari, che tanto facilmente succedevano quando si trovavano a contatto, — e a Milano non poteva avvenire che nei teatri, stando già spontaneamente separati nei caffè e in altri pubblici luoghi — il General Comando Austriaco, nell'acume della sua mente, non trovò di meglio che far dividere le platee in due parti trasversali, con distinti ingressi, delle quali l'anteriore verso il palcoscenico, riservata alla milizia, e l'altra aperta al pubblico. Orbene, la prima sera della ripresa della *Norma*, in quegli anni di proteste nazionali, al *Coro bardico* dei guerrieri d' Irminsul, *Guerra, guerra!* scoppiarono fra i borghesi così vivi, insistenti e frenetici applausi, che i militari, ben comprendendo il significato, tutti in piedi rivolti alla platea, si misero anch'essi a battere le mani furiosamente e ad urlare. Era una dimostrazione reciproca che si facevano di odio inveterato e bellicoso, una sfida dei milanesi al governo straniero. »

Per quella sera, il baccano, sebbene durasse lungamente, non ebbe più serie conseguenze; ma le autorità si affrettarono ad ordinare che il *coro ribelle* non fosse più cantato.

Ma di simili e più forti dimostrazioni *politico-musicali* avremo occasione di occuparci meglio quando parleremo di Verdi. Ritorniamo ora sul cammino, per poco abbandonato, e riprendiamo la cronistoria delle opere belliniane.

Il tempo concesso al maestro per il suo nuovo spartito fu assai ristretto, secondo che Romani e Bellini concordemente affermarono, pur caricandone ciascuno la colpa sulle spalle dell' altro. Troviamo infatti in una lettera 12 dicembre 1831 di Bellini al Santocanale di Palermo un accenno alla grande fatica che stava affrontando « per dover scriver l'opera in poco tempo: e per colpa di chi? del mio solito ed originale poeta, il Dio dell'infingardaggine! »

MONUMENTO A BELLINI IN CATANIA.
(Scultore Monteverde — 1882).

Secondo Romani, il ritardo primo era stato cagionato da Bellini, che mai si decideva a scegliere l'argomento. Egli si era impegnato a decidersi entro l'estate, e, dal canto suo, il poeta doveva consegnare metà del melodramma in ottobre e metà in novembre. Ma « o che Minerva gli fosse scortese — dice il Romani, parlando di Bellini in un supplemento dell'*Eco*, giornale milanese di quel tempo — o che altra Dea gli tenesse il luogo di Minerva, passò luglio, passò agosto e corse il settembre che quel benedetto argomento non era ancora trovato. Quando poi l'argomento venne e il poeta si mise al lavoro, Bellini, come già dicemmo, lo volle cambiato da *Cristina di Svezia* in *Beatrice di Tenda*, poi fu più del solito esigente nel proporre cambiamenti di situazioni e di versi. Del che poco il Romani si rallegrava, come appare da due dichiarazioni, l'una scritta in fondo all'ultimo foglio del manoscritto, l'altra premessa alla prima edizione a stampa. L'una è questa:

« Eccoti il finale: non ci voleva che un Bellini per farmi bestemmiare fino alla fine e poi ridere. »

INTERNO DEL TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI.
(Da un' incisione in rame).

L'altra è la seguente:

« In questa storia che si può leggere nel Bigli, nel Redesio, nel Ripamonti, e in parecchi altri scrittori di quei tempi e dei nostri, è fondato il frammento del presente melodramma. Dico *frammento* perchè circostanze inevitabili ne hanno cambiato l'orditura, i colori, i caratteri. Esso ha d'uopo di tutta l'indulgenza dei lettori. »

Questo avvertimento non piacque certo al Bellini che lo reputò anzi una delle cause del cattivo esito dell'opera e scrivendone ad un amico (il maestro Bernaccini di Ancona) disse che « sentiva di carneficina ».

Tutte queste circostanze, sottosegnate poi da articoli di commento apparsi su pei giornali, misero una nube nei rapporti d'amicizia fra poeta e maestro. La polemica si accese e degenerò in pettegolezzo scandaloso: la *Gazzetta di Venezia* e il *Barbiere di Siviglia* di Milano attaccarono violentemente il Romani, e questi, nell'*Eco* già citato, rispose nei modi più mordaci....

(L'inimicizia fra Bellini e Romani durò fino all'anno seguente in cui, per mezzo del comune amico Bordese, e mentre Bellini era a Parigi, i due collaboratori furono riappacificati. Bellini scrisse allora una nobilissima lettera al Romani, il quale di buon grado accettò di riannodare gli antichi, amichevoli, anzi fraterni, rapporti: del che Bellini fu tanto lieto che non si stancava dal manifestare a tutti la sua gioia e all'amico suo diletto scriveva: « Ora che sono ritornato a te, mio gran Romani, mio egregio

collaboratore e protettore, mi sento riposato e contento. » A sua volta, il Romani, parlando di questi fatti dolorosi, lasciò scritto: « Epoca fu quella di breve discordia della quale vergognammo ambedue »).

Sia per tutti i pettegolezzi ch'erano sorti intorno all'opera, sia pel lungo ritardo dell'andata in scena, sia infine perchè l'opera non sia stata trovata realmente pari alla fama acquistata dal suo autore, fatto sta che la sera del 13 marzo 1833, in cui fu rappresentata colla Pasta, la Del Sere, il Cartagenova e il Curioni, la *Beatrice* cadde fra disapprovazioni del pubblico, che giudicò lo spartito nient'altro che una rifrittura di vecchi motivi belliniani. Un'ampia relazione illustrativa intorno alla *Beatrice di Tenda,* che vuol essere però tutta una difesa per Bellini, trovasi nelle *Note aneddotiche e critiche* dello Scherillo, alle quali rimandiamo il lettore desideroso di maggiori particolari.

MEDAGLIA COMMEMORATIVA DELLE FESTE BELLINIANE A CATANIA NEL 1876.

Due fatti vogliamo solo notare: per primo, che in altri teatri l'opera incontrò poi il favore del pubblico; secondariamente, che essa fu data anche (come avvenne a Trieste nel 1837) col titolo: *Il castello d'Ursino.*

***

A Londra e a Parigi. *I Puritani.*

La fama del giovine maestro, afferma Cicconetti nella *Biografia di Bellini,* si era così universalmente levata, che dalle sue musiche risuonavano non solo le vie delle città, tutte le conversazioni, tutti i teatri d'Italia, ma ancora i più noti al di là delle Alpi. E, invero, dalle direzioni dei teatri di Londra e di Parigi, quasi ad un tempo, gli vennero offerte di vantaggiose scritture. Londra lo invitava a riprodurre *Sonnambula* e *Norma,* compensandolo con 12,000 lire; il *Teatro italiano* e quello dell'*Opéra* gli proponevano l'acquisto di un'opera nuova.

Bellini si recò da prima a Londra. E qui il successo non poteva essere migliore:

la Pasta fu ancora la sua grande interprete: la nobiltà inglese fece a gara nel festeggiarlo; la stessa regina lo regalò di un ricchissimo anello, e una principessa Bonaparte gli offerse un artistico pugnale, ornato di preziosissime pietre. Fu a Londra che Bellini conobbe la Malibran, per la quale vagheggiò l'idea di « scrivere un'opera sopra soggetto di suo genio », com'ebbe a scrivere al Florimo.

IL TENORE GIUGLINI
nell'opera *I Puritani.*

Finiti gli impegni a Londra, Bellini accetta la proposta del Teatro italiano a Parigi e vi si reca verso la fine del 1833. Fra l'altre cose non era colà piccolo impiccio per lui il non conoscere una parola di francese.

Ma la difficoltà più seria da vincere non era certamente per Bellini la ignoranza della lingua. Bisognava conquistare Rossini, che allora dominava in Parigi, e averlo amico.

Dapprima, l'ostilità del Pesarese pareva accanita ma poi.... Ecco quel che Bellini racconta in una lettera allo zio Ferlito:

« In quell'epoca Rossini era il più fiero nemico mio, solamente pel mestiere. Come non vi era abitudine di far scrivere maestri al Teatro italiano pagati, Rossini, che veramente influisce moltissimo a Parigi e specialmente presso tutti i giornali, concepì di far scritturare Donizetti, perchè così, posto in concorrenza con me, mi soffocasse, mi sterminasse, sostenuto dalla sua colossale influenza. Infatti, all'annunzio che Donizetti era stato anche scritturato, io fui con la febbre per tre giorni, comprendendo la vera trama che mi si preparava; ed infatti un mio conoscente mi diceva di non sperare esito buono a Parigi; che se un successo vi fosse, sarebbe quello di Donizetti, perchè portato da Rossini. Pure io, passata la prima impressione, presi coraggio ed incominciai a pensare come fare svanire tali diabolici intrighi, che mi avrebbero compromesso in faccia a tutta l'Europa; e così sarebbe stato se io ne fossi restato vittima! — Dissi fra di me e risolsi avanti tutto di studiare la mia nuova partizione più del solito e poi far la corte a Rossini, ed ammirarlo per fargli conoscere quanto io stimavo il suo talento; anche accostare una sua amica (Madama Pelissier, che fu poi moglie di Rossini) e, vedendo ambedue spesso, mettermi quasi in un'intimità tale da far risolvere essi stessi a proteggermi invece di perseguitarmi. Per tutto ciò io non dovei fare alcun sforzo, perchè io ho sempre adorato Rossini, e mi riuscì e felicemente. »

Così Bellini vinse il cerbero: tanto che questi esternò infine tutta la sua simpatia pel giovane catanese. E l'amicizia di Rossini gli fu poi davvero salda e sincera, e non mancò più, neppure dopo la morte: perchè Rossini fu, in tale circostanza luttuosa, il fedele ed amoroso esecutore testamentario di lui, raccogliendone le sparse, artistiche reliquie.

Ma veniamo all'opera che doveva darsi al *Teatro italiano.*

In quell'epoca, Bellini era ancora in rotta col suo poeta Romani; pel che bisognava che si rivolgesse ad altri. Si trovava allora in Francia — profugo politico — il conte Carlo Pepoli, del quale Bellini aveva già musicato un'ode, *La luna,* quattro sonetti: *Ricordanza, Amore, Malinconia, Speranza,* e un Inno italiano di libertà; Bellini scelse dunque il Pepoli a collaboratore. Ma sulle prime i due non riuscivano ad andar d'accordo, sia per la scelta dell'argomento, sia per la tendenza dell'uno a perdersi in giochetti di parole, mentre l'altro richiedeva sonanti versi che dipingessero al vivo le passioni.

ELVIRA.
(Statua del monumento a Bellini in Napoli).

« Ed il disputare (fra lui ed il poeta) era grande e continuo — dice Antonino Amore — l'uno sciorinando a favor suo tutte le regole dell'arte antica e moderna; l'altro facendosi forte dell'esperienza, del sentimento profondo, della naturale intuizione dell'arte.

« Scolpisci nella tua testa — scrive al Pepoli il Bellini — a lettere adamantine: il dramma per musica deve far *piangere, inorridire, morire, cantando....* Gli artifizi musicali ammazzano l'effetto delle situazioni: peggio gli artifizi poetici in un dramma per musica; poesia e musica per fare effetto richiedono naturalezza, e niente di più: chi sorte di questa, è perduto e alla fine avrà dato alla luce un'opera pesante, che solo piacerà alla sfera dei pedanti, mai al cuore, scolta che riceve alla prima l'impressione delle passioni; e se il cuore è commosso s'avrà sempre ragione, in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un'acca. — Vuoi capire una volta o no? Io ti prego avanti d'incominciare il libro: e sai tu perchè ti dissi che *il buon dramma per musica è quello che non ha buon senso?* Perchè conosco appieno che bestia feroce e intrattabile è il letterato, e come è assurdo colle sue regole generali di buon senso: ciò che dico, in belle arti, lo prova il fatto, perchè quasi la maggior parte delle vostre celebrità si sono ingannati nell'effetto. Mamiani l'altro ieri parlava così all'Alfieri. — Dunque pace. »

E Pepoli col libretto dei *Puritani* — l'opera prescelta per Parigi — s'acconciò

meglio che potè per dimostrare la sua buona volontà al maestro, ma non sì però da contentare pienamente chi dal genere di Romani non poteva staccarsi; Bellini infatti, dopo aver ultimato lo spartito dei *Puritani,* ebbe a dire: « Ora vedo che se dovessi scrivere ancora per l'Italia nol potrei senza Romani. Tutti gli altri sono freddi, insipidi, senza nerbo di passione.... »

Per fortuna, l'opera piacque moltissimo, nonostante la deficienza del testo « perchè a Parigi — scrive Bellini al cantante Barzoilhet — da pochi si comprende la lingua. » Il merito fu quindi tutto della musica.

I *Puritani* andarono in scena a Parigi il 25 gennaio 1835, e ne furono esecutori Lablache, Tamburini, Rubini, la Grisi e madame Amigo: e, dopo l'esito trionfale, Bellini fu dai parigini portato a cielo, e ascritto nelle più illustri Accademie di Francia. Rossini stesso gli presentò in teatro le insegne della Legion d'Onore di cui re Luigi Filippo lo aveva decorato.

E in quanto allo stile di questa sua nuova opera, giova riprodurre la lettera che Rossini scrisse dopo la prima rappresentazione ad uno dei più sinceri amici di Bellini, all'avvocato Santocanale di Palermo:

« Sapendo quanta affezione lei porta al comune amico Bellini, mi fò piacere d'informarla che l'opera da questi composta per Parigi, *I Puritani di Scozia,* ebbe un esito felicissimo. Cantanti e compositori furono due volte chiamati al palcoscenico, e devo dirle che a Parigi queste dimostrazioni sono rare e il solo merito le ottiene. Lei vede che le mie profezie si sono realizzate, e, con sincerità, al di là delle nostre speranze. Vi è in questo spartito progresso notabile nello strumentale; però raccomandate quotidianamente a Bellini di non lasciarsi distrarre dalle armonie tedesche e di contare sempre sulla felice organizzazione per le armonie semplici e piene di un effetto vero.... Assicuro essere i *Puritani* lo spartito più completo ch'egli abbia fino ad ora composto. »

Così Bellini coronava la sua vita artistica, che la morte doveva troncare nel fiore della giovinezza, tra il plauso e i trionfi. Dopo i *Puritani,* tacque la soave musa e svanì il dolce incanto. « *Ah! non credea mirarti sì presto estinto, o fiore!* »

***

La fine immatura. Bellini e Heine.

Dopo il successo dei *Puritani* non è a dire come a Bellini piovessero da ogni parte offerte per scrivere nuove opere. Ma ormai, e per la fama che egli si era guadagnata e per le stesse sue intenzioni artistiche, per le quali non voleva impegnarsi con scadenza fissa di tempo, Bellini pretendeva condizioni tali dagli impresarî che le trattative appena iniziate abortivano.

Per queste ragioni e per altre, che sapevano piuttosto d'intrighi, egli non pensava più a scrivere le due nuove opere che doveva dare al teatro San Carlo su soggetti che avrebbero dovuto essere: *Gustavo III* e *Un duello sotto Richelieu,* soggetti che

troveremo più innanzi musicati da altri, l'uno col titolo: *Un ballo in maschera,* l'altro con quello di *Maria di Rohan.*

I desiderî di Bellini si rivolgevano invece intensamente al *Grand Opéra.* Rossini stesso lo aveva sollecitato a scrivere per questo teatro. Le offerte che gli erano state fatte in proposito dal direttore dell'Opéra non parevano troppo lusinghiere, ma « io sono risoluto di accettare — scrive già ammalato, e non presago della imminente catastrofe, il 2 settembre 1835, al Florimo — perchè non posso più vedermi senza far niente. La mia opera sarà in tre atti, della durata della *Vestale....* »

E il soggetto di quest'opera? Nessun documento in proposito. Forse *Cola da Rienzi?* Una tale supposizione può essere suggerita dalla seguente lettera scritta dal conte Pepoli al Florimo nel 1880: « Bramerei sapere se V. S. ha mai potuto ricuperare certi *cori* da me dettati e già musicati da Bellini, pel dramma *Cola da Rienzi.* Per quante indagini ho fatto a Parigi e altrove, non si è potuto giammai averne contezza. »

A questa lettera, il Florimo rispose di non saperne nulla, perchè nulla mai gliene aveva scritto Bellini: « ed io — aggiunge Antonino Amore — che ad uno ad uno ne esaminai gli autografi, non trovai traccia nè di questi cori, nè d'altro lavoro originale. »

Tutto quindi resta al semplice stato di supposizione. Ai primi tepori della primavera del '35 Bellini aveva sentito il bisogno di ritemprare il suo spirito e il suo fisico in una dolce solitudine, e si recava a Puteaux, villaggio presso Parigi, in casa dell'amico Lewys, e il 18 maggio scriveva allo zio Ferlitto:

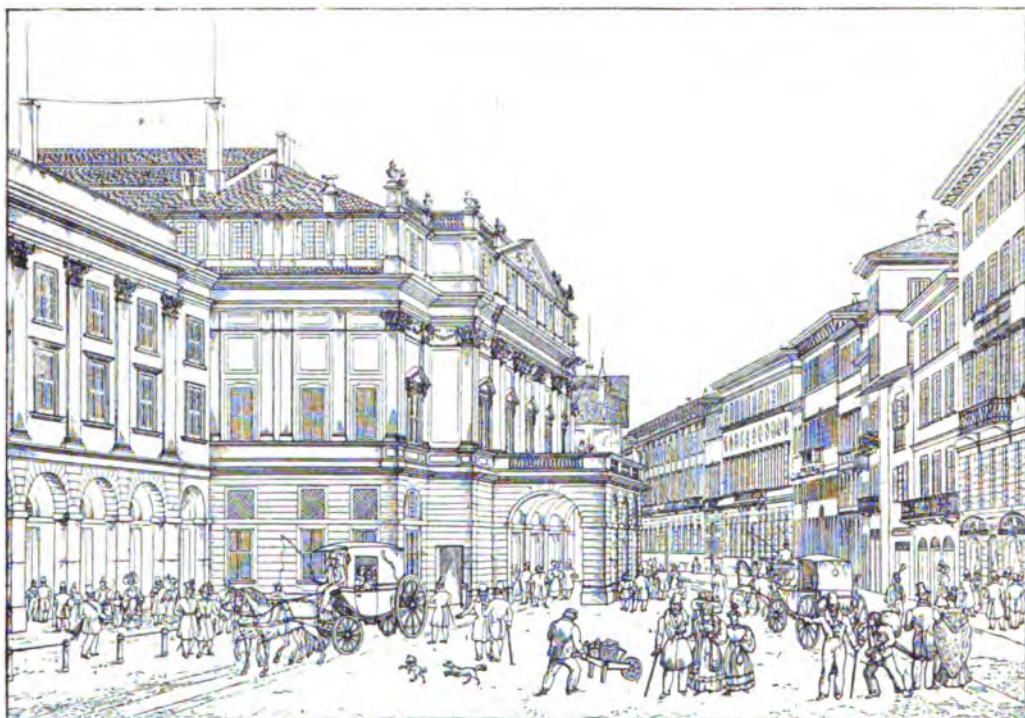
« Eccomi in campagna per applicarmi e dar tregua ai divertimenti parigini, che sono da stancare un Ercole. »

Ma la sua salute andava intanto declinando rapidamente. Il 23 settembre, Bellini, tra gli spasimi di un'infiammazione intestinale, spirava lungi dalla patria, dalla famiglia, dagli amici, da niun altro assistito che da un giardiniere e da un bracciante. Aveva 32 anni!...

IL TENORE MARINI nei *Puritani.* (Incisione del 1837).

Muor giovane colui che al cielo è caro — diceva il poeta antico — e la massima pare, in modo particolare, applicabile al lacrimando caso di Bellini, anche di fronte agli altri esempî che la storia dei genî ricorda: Mozart, Raffaello, Pergolesi, Byron e Leopardi. Ma per Bellini va anche ricordata una profezia, scherzosamente emessa da Heine, e che qui giova trascrivere assieme al ritratto che del cigno catanese ci dà l'autore dei *Reisebilder:*

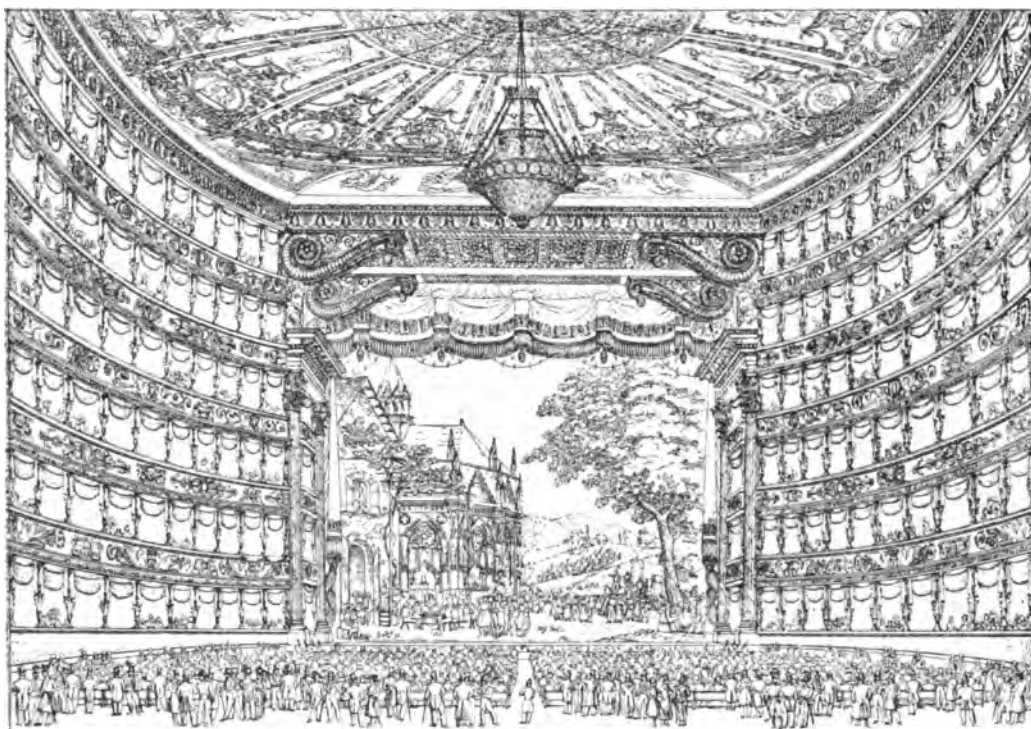
« È un pregiudizio quello di credere che il genio

debba morire precocemente — scrive Heine in uno dei dialoghi delle *Notti fiorentine*. — Credo che si abbia designata l'età dai 30 ai 44 anni, come quella pericolosa pei genî. Quante volte non ho fatto indispettire Bellini, predicendogli per burla, che, nella sua qualità di genio, essendo egli per toccare quell'età fatale, avrebbe dovuto morir presto. E strano! non ostante il tono scherzoso, si annoiava di questa profezia, mi chiamava il suo jettatore, e faceva sempre il segno dello scongiuro. Egli amava tanto la vita, aveva tanta avversione per la morte!... non voleva sentirne discorrere, ne temeva, come un bambino che ha paura di dormire al buio. Era un caro ed eccellente fanciullo, talvolta

IL TEATRO ALLA SCALA — ESTERNO (1832).
(Incisione di L. Rupp).

un po' ruvido, ma, in tal caso non si aveva che a minacciarlo della sua prossima morte, ed egli diventava ad un tratto umile e supplichevole, mentre, colle due dita alzate faceva il segno contro la jettatura.... Povero Bellini!...

« — Lo ha dunque conosciuto personalmente? Era egli bello?

« — Non era brutto. Lei vede che anche noi uomini non possiamo rispondere affermativamente quando ci si mette davanti una tale questione sopra un individuo del nostro sesso. Aveva una figura sottile e snella che si moveva affettatamente, direi quasi con civetteria, sempre *tiré à quatre epingles*: volto regolare, quasi ovale, d'un roseo pallido; capelli biondo-chiari, quasi color d'oro, arricciati in sottilissime anella; alta, oh, molto alta! e nobile fronte; naso diritto, occhi azzurro-chiari, bocca ben propor-

zionata, mento rotondo. I suoi lineamenti avevano qualche cosa di vago, d'indefinito, un non so che di latteo; e in questo viso di latte si squagliava talvolta un'espressione agro-dolce di dolore, la quale, sul viso di Bellini, suppliva alla vivacità, che gli faceva difetto; ma era un dolore superficiale; esso gli traluceva senza poesia dagli occhi, gli contraeva senza passione le labbra. Il giovane maestro sembrava volesse mettere in mostra questa languida sofferenza in tutta la sua persona. I suoi capelli arricciati erano così mestamente fantasiosi, gli abiti gli ravvolgevano così mollemente il corpo

INTERNO DEL TEATRO ALLA SCALA (1832).
(Incisione di L. Rupp).

delicato; egli portava il bastoncino in un modo tanto idillico, che mi rammentava sempre i giovani pastori, che vediamo bamboleggiare nelle nostre commedie pastorali, coi bastoni parati di nastri, le giubbettine e i calzoncini di color chiaro. E la sua andatura era così verginale, così elegiaca, così eterea.... quest'uomo sembrava un sospiro *en escarpins*. Presso le donne trovò grande favore, ma dubito che abbia mai destata una forte passione. Per me la sua apparizione aveva un non so che di comicamente vago, il cui motivo era da ricercarsi nel suo modo di parlare il francese. Quantunque Bellini si trovasse già da parecchi anni in Francia » (solo parecchi mesi, non parecchi anni!...) « tuttavia parlava un francese tanto cattivo da potersi appena paragonare a quello degli inglesi. Ma che ho detto, *cattivo?* Cattivo è ancor troppo indulgente; dovevo dire orri-

STATUA NEL TEATRO ALLA SCALA.
(Scultore A. Borghi — 1881).

bile, incestuoso, tale da mandare il mondo a soqquadro. Sì, quando si era con lui in società, ed egli storpiava spietatamente le povere parole francesi e spiattellava i suoi colossali *coq-à-l'âne,* si credeva che il mondo dovesse subissare con scoppio di tuono.... (1).

« Talvolta i suoi involontarî *calembours* non erano che d'un genere comico, e, nella loro burlevole insipidezza, mi ricordavano il castello del suo compatriotta, il principe di Pallagonia, che Goëthe, nel suo *Viaggio in Italia,* ci descrive come un museo di barocche stranezze, e di sconclusionate deformità accozzate insieme. Siccome poi Bellini in tali occasioni credeva sempre d'aver detto qualche cosa di veramente innocuo e di serio, il suo sembiante formava il più pazzo contrasto colle sue parole....

« Il volto di Bellini, come tutta la sua figura, aveva quella freschezza fisica, quella fioritura delle carni, quel colore di rosa che su di me producono una spiacevole sensazione: su di me, che amo piuttosto il funebre ed il marmoreo. Solo più tardi, quando conoscevo Bellini già da lungo tempo, sentii per lui qualche inclinazione, e questo avvenne quando mi convinsi che il suo carattere era affatto nobile e buono. L'anima sua s'è conservata certamente pura e scevra da ogni odioso contatto. Nè gli faceva difetto quella tranquilla bonarietà, quel non so che d'infantile che non manchiamo d'avvertire negli uomini geniali, quantunque essi non lo mettano in mostra ad ognuno.

(1) Uno dei più noti svarioni che si affermano pronunciati da Bellini è quello d'aver interrotto un personaggio che raccontava ad una eletta accolta di signori una storiella del giorno colle parole: *C'est une bugie!*

« — Sì — prosegue l'interlocutore — mi ricordo di un istante in cui Bellini mi apparve in una luce così bella che non potei restare dal contemplarlo con diletto, e mi proposi di conoscerlo meglio. Ma questa era pur troppo l'ultima volta, che dovevo vederlo in vita. Ciò avvenne una sera, dopo cena, nella casa di una gran dama che ha il piede più piccolo di tutta Parigi; eravamo molto allegri e le più soavi melodie salivano dal pianoforte. Lo rivedo ancora il buon Bellini come allora che, esausto finalmente dai numerosi e pazzi bellinismi che aveva fin'allora spifferato, si lasciò cadere su una sedia. Questa era molto bassa, quasi come uno sgabello, dimodochè si trovò a sedere ai piedi di una bella signora che, distesa in faccia a lui sopra il sofà, lo guardava colla più dolce civetteria del mondo, mentr'egli s'affaticava ad intrattenerla con quattro modi di dire francesi, che commentava poscia col suo dialetto siciliano per dimostrare d'aver detto, non una sciocchezza, ma il più delicato dei complimenti. Credo che la bella signora non facesse molta attenzione alle frasi del Bellini: essa gli aveva preso di mano il bastoncino, con cui egli cercava di aiutare talvolta la sua debole rettorica, e scomponeva tranquillamente il delicato lavoro dei ricci nelle tempie del giovane maestro. Ben si addiceva a questa biricchinesca occupazione quel sorriso che dava alla di lui fisionomia un'espressione quale più non mi fu dato di osservare sulla faccia di un uomo. Non dimenticherò mai quel volto. Era uno di quelli che sembrano appartenere più al regno fantastico della poesia, che alla realtà della vita: contorni che rammentavano il Da Vinci dal nobile ovale, colle ingenue pozzette nelle guancie e il sentimentale mento acuminato della scuola lombarda. Il colore aveva la delicatezza romana.

TOMBA DI BELLINI A CATANIA.
(Scultore Tassara — 1876).

l'opaco splendore di madreperla, l'altiero pallore, la morbidezza. Era uno di quei volti infine che non si riscontrano che in qualche tela italiana ov'è dipinta una di quelle grandi donne di cui erano innamorati gli artisti d'Italia del cinquecento, quando creavano i loro capolavori e a cui pensavano i poeti di quel tempo, quando si immortalavano coi canti ed a cui agognavano i guerrieri francesi e tedeschi, allora che cingevano la spada e, desiderosi d'azione, valicavano le Alpi. Sì, sì, era uno di quei volti su cui brillava un sorriso della più dolce malizia e della più altera bizzarría, mentr'essa, la bella signora, scompigliava colla punta del bastoncino i biondi ricci del Siciliano. In quell'istante Bellini mi apparve come toccato da una magica bacchetta, come totalmente trasformato in un'apparizione amica, e diventò a un tratto congiunto del mio cuore. Il suo viso splendeva del riflesso di quel sorriso; quello era forse l'istante più fulgido della sua esistenza.... Non lo dimenticherò mai!...

« Quattordici giorni dopo lessi nella *Gazzetta* che l'Italia aveva perduto uno dei suoi figli più illustri. »

VEDUTA DI BERGAMO AL TEMPO IN CUI NACQUE DONIZETTI.
(Da un'incisione di proprietà Camozzi-Vertova).

CAPITOLO IV.

GAETANO DONIZETTI.

FRA BERGAMO E BOLOGNA. — IL PRIMO PERIODO. — DALL' « ANNA BOLENA » ALL' « ELISIR D'AMORE ». — OPERE MINORI. — « LUCREZIA BORGIA ». — LA « GEMMA DI VERGY » E LA « LUCIA DI LAMMERMOOR ». — DOLORI COCENTI E SUCCESSI TIEPIDI. — IL « POLIUTO » E LA « FAVORITA ». — LE ULTIME OPERE. — FIAMMA SPENTA.

Fra Bergamo e Bologna.

« Nacqui sotterra in Borgo Canale: scendevasi per una scala da cantina — ov'ombra di luce non mai penetrò. — E siccome gufo presi il mio volo.... » Così in una lettera di Donizetti a Mayr.

La vecchia casetta, angusta e rustica, esiste tuttora e pare malferma sull'erto pendío di Borgo Canale. La porta che s'apre sulla via è più elevata dell'impiantito interno, così che chi entra crede davvero

di scendere in una cantina. Oggi la piccola casa segnata coi numeri 36 e 37 spicca fra le vicine, non meno antiche e povere di lei, per l'onore che le fu concesso di portar sulla fronte questa semplice iscrizione:

IN QUESTA CASA
NACQUE
GAETANO DONIZETTI
IL GIORNO 29 NOVEMBRE
1797.

La famiglia Donizetti era di umile condizione: Andrea, il padre di Gaetano, era portiere del Monte dei Pegni, e Domenica Nava, la madre, faceva la tessitrice. Dei quattro figli di Andrea e Domenica, il nostro Gaetano venne l'ultimo: primogenito fu quel Giuseppe che lavorò da sarto e poi s'arruolò come musicante successivamente nell'esercito napoleonico e in quello degli Stati Sardi e finalmente fu a Costantinopoli capo delle musiche militari e direttore dei concerti del Serraglio; e colà, carico di titoli e di onori, morì nel 1856 lasciando un unico figlio, Andrea, del quale sono figli Giuseppe e Gaetano, tuttora viventi a Costantinopoli, soli pronipoti del nostro maestro.

I GENITORI DI GAETANO DONIZETTI.
(Da uno schizzo di Coghetti).

Il piccolo Gaetano fu ammesso, a nove anni, nella Scuola Caritatevole di musica, aperta appunto allora (1805) da Simone Mayr, con soli otto posti di canto e quattro di violino. Gaetano Donizetti fu iscritto alla scuola di canto e nel primo saggio pubblico, dato nel 1809, cantò con plauso universale la parte del contralto nell'*Alcide al bivio* dello stesso Mayr.

Ma breve è questo trionfo: d'un tratto la sua voce perde ogni freschezza, e allora addio sogni dorati dei poveri genitori, che calcolavano sull'ugola del figliolo. Fortunata-

mente, il Mayr non abbandona il giovanetto, che, addestrato da lui nel clavicembalo, diviene ben presto *maestrino*; mentre di nascosto studia armonia con un suo compagno, quel Marco Bonesi, che di lui fu poi sempre — fino alla morte — più fratello che amico. Saputa la cosa, il Mayr, temendo che quegli inesperti ragazzi traviassero, li prese sotto la propria guida, sapiente ed amorevole, anche per l'armonia: e in tal modo Donizetti potè, in breve tempo, essere in grado di musicare una poesia del Merelli, il famoso impresario, allora alunno, come dilettante, del Mayr.

GIUSEPPE DONIZETTI, PASCIÀ
fratello del maestro.

In quel primo tentativo, il Mayr divinò l'avvenire, ed è fama che dicesse allora: « Donizetti, se viene assistito, diventerà un grande compositore, e Bergamo ne anderà gloriosa. »

Per gli esami del quarto anno di scuola, Donizetti scrive, concorrendo poi egli stesso alla esecuzione, una minuscola azione musicale su parole dello stesso Merelli: *Il piccolo compositore di musica.*

PADRE STANISLAO MATTEI.
(Da un dipinto conservato nel liceo mus. di Bologna).

Il successo è così entusiastico che Mayr si fa iniziatore di una sottoscrizione che metta in grado Gaetano di andare a studiare contrappunto a Bologna sotto il celebre padre Mattei; e, riuscito nel suo intento, Mayr conforta il giovanetto di lettere commendatizie e anche — per quel che può la sua borsa — d'un affettuoso viatico in danaro. La dimora di Donizetti in Bologna dura dal novembre 1815 all'estate 1818; e i suoi studî danno risultati che maravigliano professori e condiscepoli. — Narrano alcuni biografi che la sua intimità col padre Mattei e il suo desiderio di essergli sempre vicino lo spingesserò fino ad accompagnare tutti i giorni pel *Rosario* il reverendo padre nella chiesa di San Petronio, ed a giocare ogni sera a « briscola » colla vecchia madre di lui.

Tuttavia, nel periodo delle vacanze scolastiche, Donizetti ritornava sempre a Bergamo. E qui, quasi a sdebitarsi verso i benefattori che contribuivano a farlo studiare, faceva eseguire le sue composizioni. Fra queste va menzionata una seconda operetta, sempre su libretto del Merelli, intitolata: *I piccoli virtuosi di musica ambulanti*.

Alla Regia Congregazione di Carità —

Gaetano Donizetti allievo delle Lezioni caritatevoli di musica detta alla Capella di S. Maria Maggiore, si umilia a questa Congregazione, per chieder licenza di far la parte di Secondo Buffo, nel Teatro della Società, in Bergamo, come all'attestato qui unito del Sig. Maestro Salari, e al Capitolo Decimo, articolo 99 del nuovo regolamento, Grazie

Gaetano Donizetti

1816

AUTOGRAFO DI DONIZETTI.
(Domanda alla Congregazione di Carità di Bergamo).

Passati tre anni e finiti gli studî in Bologna, i due protettori del giovane bergamasco — Mayr e Merelli — lo avviano alla carriera teatrale procurandogli la conoscenza dell'impresario Zancla.

* * *

Il primo periodo.

Il Fétis distingue quattro periodi nella produzione musicale di Gaetano Donizetti. Noi non intendiamo seguire questo ordinamento che non è meno di tanti altri consimili, artificioso e inesatto, ma vogliamo accostarci al Fétis nel comprendere in una sola definizione quelle prime opere — ormai dimenticate — che il Donizetti compose dal 1818 al 1830. Esse sono tutte derivate dalla imitazione rossiniana. Di personale, il maestro bergamasco non lasciò trasparire in questi spartiti che una eccezionale facilità di vena melodica; ma non vi aggiunse nè originalità di forma, nè elevatezza di pensiero.

L'elenco è lungo. Dalla prima scrittura, procuratagli dal Merelli e conclusa col Zancla, per l'opera d'apertura della stagione autunnale al teatro di campo San Luca (ora teatro Goldoni) di Venezia, nasce l'opera seria *Enrico di Borgogna* (libretto di Merelli), che ebbe ottimo successo. Segue un'altr'opera pel teatro San Samuele di Venezia, di cui s'ignora il titolo: poi il *Ritratto parlante*, opera buffa scritta pel teatro San Luca, sempre di Venezia, su libretto di Merelli: poi le *Nozze in villa*, rappresentate, a quel che pare, sulle scene del teatro di Mantova.

Per quanto i biografi non siano riesciti a mettersi d'accordo sulla compilazione dell'elenco di queste prime opere donizettiane, noi lo continuiamo col ricordare l'opera *Pietro il Grande ossia il falegname di Livonia,* che tuttavia l'ultimo studio pubblicato dal Verzino vuole esclusa dal catalogo come non rappresentata. Di questa opera non si conserva lo spartito, ma fu ritrovato il libretto e il manifesto che l'annuncia pel carnevale 1823-24 al teatro Comunale di Bologna.

GIUSEPPE GALANTE
nell' opera *Il Falegname di Livonia.*

Segniamo ancora la *Zoraide di Granata,* melodramma semi-serio scritto per l'Argentina di Roma, che valse un grande trionfo all'autore, e fermiamoci alla *Zingara* (teatro del Fondo di Napoli), che ci suggerisce di ricavare una pagina interessante dal libro di Florimo:

« La *Zingara* fu la prima e felice produzione che annunciò e rivelò ai napoletani questo futuro e grande ingegno. Il successo fu splendido e compiuto; si ripetè per un anno, e sempre con un crescente diletto del pubblico, non mai stanco di udirla. Com'è naturale, accorrevano altresì col resto del pubblico, quei giovani che intendevano percorrere lo stesso arringo musicale, fra i quali, non ultimo, il chiarissimo maestro Carlo Conti, che un giorno disse a Bellini e a me: — Andate a sentire la *Zingara* di Donizetti, che io ammiro tutte le sere e con interesse crescente: e tra gli altri pezzi troverete un *settimino,* che solo un allievo di Mayr poteva e sapeva fare. Noi vi andammo subito e il *settimino* in parola, pezzo culminante dell' opera, fu quello che fissò l'attenzione e l'ammirazione di Bellini; il quale, ritornando dalla visita, mi diceva ancor tutto entusiasmato: — A parte il grande ingegno che ha questo Lombardo, è pure un gran bell' uomo, e la sua fisionomia nobile, dolce e nello stesso tempo imponente, ispira simpatia e rispetto.... — Trascorsero degli anni: Bellini continuò gli

GAETANO DONIZETTI.
(Da una litografia del 1825 circa).

VIRGINIA VASSELLI - DONIZETTI.
(Da un pastello del 1828).

studî in Collegio, e, quando nel 1816 fece rappresentare la sua prima operetta nel teatrino del Collegio *(Adelson e Salvini)* tra il pubblico plaudente trovavasi Gaetano Donizetti: il quale, appena terminato lo spettacolo, corse sul palcoscenico ad abbracciare il giovanissimo autore, dicendogli parole sì lusinghiere da commoverlo fino alle lagrime. Bellini (io ero presente) divenuto muto dal contento, voleva baciargli la mano; ma il Donizetti lo abbracciò con trasporto, con vera effusione di cuore, e con solenni parole gli pronosticò felice avvenire. Questo vaticinio fu a caratteri d'oro scritto nel libro del destino. »

Dopo la *Zingara* abbiamo *La lettera anonima* (Napoli); poi *Chiara e Serafina* ossia *Il Pirata* (Milano, teatro alla Scala, libretto di Romani) che fu un successo; *Il fortunato inganno* (Napoli); *Una follia* (Venezia); *Alfredo il Grande* (Napoli); *Aristeo* (idem); e finalmente *L'aio nell'imbarazzo*, che ebbe fortuna, rappresentato all'Argentina di Roma. Il soggetto tolto da una commedia del Giraud e musicato già prima da varî altri compositori, quali Mosca, Pilotti e Nicelli, era stato verseggiato dal famoso librettista Jacopo Ferretti, romano.

E avanti. Seguono: a Napoli l'opera semi-seria *Emila o l'eremitaggio di Liverpool* (1825); *I voti dei sudditi*, l'*Alaor in Granata* (che il Verzino erroneamente crede rappresentata in Palermo), l'*Elvida*; a Roma *Olivo e Pasquale* (1827), su libretto di Ferretti.

Una battuta d'aspetto. Nel 1827, dopo le esecuzioni dell'*Olivo e Pasquale*, Donizetti sposò Virginia Vasselli, figlia d'un avvocato romano che gli fu poi dolce compagna per poco più di due lustri.

IL TENORE MARIO
nel costume di *Nemorino*.
(*Elisir d'amore*).

Impegnatosi per un triennio col Barbaja — impresario dei teatri napoletani — a scrivere, per 200 ducati al mese, due opere serie e due buffe ogni anno, il maestro compose ancora: *Il borgomastro di Saardam* (teatro Fondo); *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (teatro Nuovo); *Otto mesi in due ore* (Fondo): *Elisabetta ovvero gli esiliati in Siberia* (Nuovo); *L'esule di Roma* (San Carlo), noto per un famoso e bellissimo terzetto che si dice scritto in dieci

minuti al caffè; *Gianni di Calais* (Fondo); *Il giovedì grasso* (idem); *Il Paria* (San Carlo); *Elisabetta al castello di Kenilworth* (San Carlo); *Il Diluvio universale* (Oratorio, San Carlo); *I pazzi per progetto* (Fondo); *Francesca de Foix* e *Isnelda de' Lambertazzi* (San Carlo); *La romanziera* (Fondo).

Durante questo periodo va pure ricordata la *Regina di Golconda,* data nella stagione d'apertura del teatro Carlo Felice di Genova.

* * *

Dall'*Anna Bolena* all'*Elisir d'amore*.

La stagione 1830-31 del teatro Carcano di Milano si presentava sotto i più lieti auspicî. Un Comitato di signori milanesi ne avevano assunto l'impresa, coll'intento di dare spettacoli eccezionali senza badare ad economia alcuna. Erano stati scritturati a tale proposito i migliori cantanti, fra cui la Pasta: a poeta si era prescelto il Romani, e a maestri delle opere nuove Bellini e Donizetti. Già nel capitolo su Bellini avemmo occasione di accennare ad interessanti particolari di questa fortunata stagione. In riguardo a Donizetti diremo ora che Romani gli consegnò il libretto dell'*Anna Bolena* il 10 novembre 1830 e che la sera del Santo Stefano l'opera andò in scena con un grande e memorabile successo.

IL BASSO GALLI
nella parte di *Arrigo VIII* (*Anna Bolena*).

Una constatazione strana a farsi è la seguente. Le opere scritte da Donizetti pel Barbaja, dopo un buon successo sulle scene napoletane, venivano generalmente giudicate con molta severità dagli altri pubblici e specialmente dal milanese. Per l'*Anna Bolena* si verificò il caso contrario. Dopo il battesimo lusinghiero di Milano le vicende della sua vita sugli altri teatri furono tutt'altro che liete e tranquille.

Il critico della *Gazzetta privilegiata* di Milano, dopo aver chiamato *volgari* alcune opere precedenti, s'era ammansato per l'*Anna Bolena*, ma ecco che, caduta questa a Torino, il critico della *Gazzetta Piemontese* la imputa di soverchia ricercatezza di stile!

ELISIR D'AMORE.
(Quadro di Ercole Calvi).

In sostanza, fra gli opposti pareri, non si sa dar torto alla Grisi d'essersi così pronunciata in un brano di lettera:

« ..... basta che Donizetti voglia far giudizio. Pare impossibile. Un talento così; che potrebbe col suo sapere mandare a spasso cento Bellini, non signore, vole scrivere cento opere in un anno e finora non c'è che l'*Anna Bolena.* »

Infatti, con quest'opera si afferma per la prima volta in Donizetti una spiccata individualità musicale. E certamente se con curiosa esagerazione Giuseppe Mazzini ne disse essere « tal cosa che s'accosta all'epopea musicale » non rimangono meno ingiustificati i varî e clamorosi insuccessi che perseguitarono per varî anni l'*Anna Bolena.*

Nel 1831 le scene italiane non ebbero il regalo di nessuna nuova opera di Donizetti. Ma ecco il 12 gennaio 1832 comparire al San Carlo la *Fausta*, su libretto di Giraldoni, allora senza *ouverture* (la quale fu aggiunta solo nel '32 quando la *Fausta* fu data alla Scala). Solito esito elastico: ora applausi, ora zittii. E più tardi Torino la porta a cielo; Venezia e Genova.... viceversa!

Mentre si trova a Napoli per la *Fausta*, Donizetti prepara un nuovo spartito, *Ugo conte di Parigi* su poesia di Romani, poesia che viene dalla sospettosa censura mutilata e storpiata in modo tale che l'autore non permette che si metta il suo nome sul libretto.

FAC-SIMILE D'UN BIGLIETTO PER PALCO.

L'opera fu cantata alla Scala la prima volta, la sera del 13 marzo 1832 dalla Corradi-Pantanelli, dalla Pasta, dalla Felicita Baylou, dalla Grisi, da Donzelli e da Negrini. Pubblico e critica furono assai larghi di applausi e di lodi: « Il successo fu assai fortunato — scrive la *Gazzetta di Milano*. — Un lavoro di stromentazione che si scorge frutto di mano maestra: bei *motivi*, benchè non sempre nuovi: ragionevole condotta ».

Ma Donizetti non prese tutto ciò per oro colato: capì benissimo che era più che altro un successo di stima, preparato in gran parte dai molti suoi concittadini bergamaschi accorsi a Milano per rendergli omaggio. « Ho appeso una goccia d'acqua al soffitto », diceva il maestro: nè s'ingannava. L'opera non fu data più, e il libretto, modificato dallo stesso Romani, servì poi più tardi pel *Luigi V Re di Francia* del Mazzucato.

Ma eccoci all'*Elisir d'amore*, alla popolare operina che deliziò e delizia ancora il pubblico italiano e straniero. Libretto e musica furono scritti in quattordici giorni; ecco come. L'impresario della Canobbiana era coll'acqua alla gola perchè gli aveva mancato di parola il maestro che doveva dargli l'opera. Come rimediare? Va da Donizetti a pregarlo che gli vesta a nuovo un qualche vecchio spartito, in modo da gabellare al buon pubblico un cavolo rifritto per un piatto freschissimo. « Che; mi burli! — risponde il maestro — io non ho l'abitudine di rattoppar del mio, nè di quello degli altri. Sta piuttosto a vedere che mi basta l'animo di farti un'opera nuova di zecca in quattordici giorni! Te ne dò parola, se Romani m'asseconda, però!... »

GAETANO DONIZETTI.
(Da un pastello del 1828).

Detto fatto: il maestro va da Romani pel libretto. « Concedo a te una settimana, per apparecchiarmelo — gli dice — vediamo chi ha più coraggio di noi due ». E scher-

zando, soggiunge (è la vedova del Romani che lo racconta): « Bada bene, amico mio, che abbiamo una prima donna tedesca (l'Heinefelder), un tenore che balbetta (Genero), un buffo che ha la voce da capretto (Frezzolini), un buffo che val poco (Debadie), eppure dobbiamo farci onore. » E se lo fecero davvero.

L'argomento, tenuissimo, era stato tratto dal *Filtro* di Scribe; e man mano che il poeta scriveva le scene, il maestro le musicava: « Tutto procedeva rapidamente e

Bals de l'Opéra.

L'ELISIR D'AMORE,

Quadrille pour Piano avec accomp.t ad libitum ?

FRONTISPIZIO D'UNA QUADRIGLIA COMPOSTA SULL'OPERA "ELISIR D'AMORE".
(Litografia di Gavarni).

pienamente d'accordo fra loro due — scrive la signora Branca — fino alla scena ottava dell'atto secondo; ma qui il Donizetti volle introdurre una romanza per tenore, a fine di usufruire una pagina di musica da camera, che conservava nel portafogli, della quale era innamorato.... Romani, in sulle prime, ricusò dicendo: — « Credi: una romanza in quel luogo raffredda la situazione! Che c'entra quel semplicione di villano che viene lì a fare una piagnucolata patetica, quando tutto deve essere festività e gaiezza? »

DONIZETTI AD UNA PROVA DELL'"ELISIR D'AMORE„.
(Quadro di Giacomo Mantegazza).

Ma Donizetti insistè tanto finchè ebbe la poesia: « *Una furtiva lagrima,* ecc.... »

Il maestro volle pure approfittare di un motivo improvvisato tempo addietro su di una poesia milanese del Porta:

> „ *Barborin, speranza dora,*
> *Car amor, bel bacioccheu,* „ ecc.,

per applicarlo alla barcarola a due voci: « *Io son ricco e tu sei bella!...* »

Nè maestro, nè poeta mancarono all'impegno preso coll'impresario, il quale potè mettere in scena lo spartito il 12 maggio 1832, appunto quattordici giorni dopo aver dato l'incarico di scriverlo. Mirabile prontezza!...

E il successo fu tale che per ben trentadue sere l'opera fu ripetuta alla Canobbiana; e, lieto e grato di tanta accoglienza, Donizetti volle del suo lavoro fare poi omaggio alle signore milanesi. *L'Elisir d'amore* fu dall'autore dedicato « al bel sesso di Milano. » — « Chi più di quello sa distillarlo? — scriveva Donizetti. — Chi meglio di quello dispensarlo? »

JACOPO FERRETTI, LIBRETTISTA.
(Da un ritratto ad olio).

Opere minori.

Dopo l'*Osanna* il *Crucifige*. Nello stesso anno in cui aveva trionfato l'*Elisir*, cadde a Napoli l'opera seria *Sancia di Castiglia*, scritta da Donizetti, su libretto del Salatino, pel San Carlo. Ma nella vita degli artisti vi son sempre, a vicenda, giorni di tempesta e giorni di sole, ond'è che all'insuccesso napoletano risponde il successo di Roma, al Valle, coll'opera *Il furioso all'isola di San Domingo,* poesia di Jacopo Ferretti, che col maestro era allora in grande dimestichezza.

Si sa che Donizetti aveva velleità poetiche: di alcune sue opere, quali *Le convenienze ed inconvenienze teatrali, Il campanello* e la *Betly*, egli fu anche librettista. Certo, non era un grande poeta — tutt'altro! — Soleva dire che se faceva una cattiva rima o un verso zoppicante si serviva della musica per coprire gli sbagli: « faccio suonare la tromba e la gran cassa e così dei versi non si sa più nulla. » E non solo per melodrammi, ma anche per romanze, egli dettò poesie, e ancora amava scrivere in versi (più o meno bislacchi) certe sue corrispondenze, una delle quali ora riporteremo. Si trovava egli a Roma il 13 novembre e a un biglietto del Ferretti, il quale gli prometteva pel domani il *rondò* del *Furioso,* così rispondeva:

Se asmatico è Ferretti
C'è pure Donizetti
In letto coricato
Con un dolore al lato.
Compagni ne' malori....
Amici ne' furori....
T'aspetto col Rondo....
Or m'addormento un po'.
Chè il mal di testa torna
Per causa delle corna!

E siccome la soprascritta del biglietto col quale il Ferretti gli prometteva il *rondò,* diceva:

All'autore
D'*Anna Bolena,*
Di *Fausta,*
Del *Furioso,*
E di *Parisina*
L'entroscritto s'inchina....

CARTELLONE PER LE PUBBLICAZIONI DEL "PANTHÉON MUSICAL,, DI PARIGI. — CARICATURA.
(Donizetti sopra una locomotiva getta spartiti a tutto il mondo « e ad altri siti »).

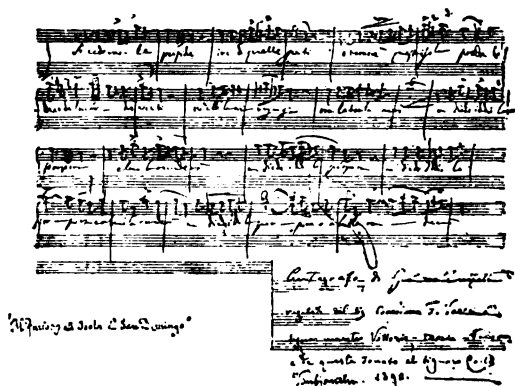
Così Donizetti nel suo biglietto aggiunse:

È l'autor d'*Anna Bolena*
Della *Sancia* e l'*Elisire*
Che ti viene a riverire.
(Quel *viene* non ci sta perchè sto in letto, ma c'è e ci stia).

Il *Furioso* (un soggetto donchisciottesco) andò in scena al Valle, come opera d'apertura della stagione, il 2 gennaio 1833, avendo a protagonista, nella parte di Cardenio, il Ronconi; e rimase sul cartellone per quasi tutto il mese, con generale soddisfazione, e fu ridato con successo, pressochè uguale, in molti altri teatri d' Italia.

Donizetti ne diresse solamente le prime rappresentazioni a Roma, chè il 13 gennaio era già a Firenze per dare un' opera, della quale non aveva ancora avuto il libretto; parliamo di *Parisina*, che andò poi in scena nella stagione di Quaresima.

Questo, di *Parisina*, è reputato uno dei migliori libretti del Romani « per verità di carattere, per invenzione, per situazioni, per teneri ed ispirati versi. — *Parisina* si rappresentava una sera al Teatro Regio di Torino — così racconta la signora Branca — e vi assisteva, ascoltandola silenzioso ed ammirato il conte di Cavour. D' un tratto si volse all'illustre Sebastiano Tecchio esclamando:

— Che bei versi!... Di chi sono?

AUTOGRAFO DI DONIZETTI.
(Dal *Furioso all' isola di San Domingo*).

— Di Romani — rispose quegli.

— Ah! del nostro Romani?... Lo credo io allora che son belli!... »

Ma, per la troppa fretta nel musicarli, Donizetti riuscì inferiore alla sua fama: e se a Firenze (con la celebre Santina Ferlotti e i non meno celebri tenore Duprez e basso Porto) la *Parisina* fece buon incontro, non trovò poi sempre la stessa fortuna in altre città: così, per quanto Donizetti incolpasse del cattivo successo i cantanti, allorchè *Parisina* fu data a Venezia nel '34, il critico della *Gazzetta di Venezia* non esitò a scrivere: « La narcotica influenza non si vuol già attribuire nè all'aria, nè alla terra, nè a nessun'altra naturale cagione, bensì al maestro Donizetti, il quale, di questa *Parisina* ha fatto, veramente come ei non suole, una musica che non ha una sola favilla d'estro.... ed è veramente un peccato che *Parisina* sia dal lato della musica sì zoppa, quand'è sì dritta ed intera da quel della poesia. »

Fin da quando Donizetti era al Valle pel *Furioso,* ebbe incarico di scrivere per lo stesso teatro una nuova opera. Questa fu *Torquato Tasso,* così dal maestro preannunziata a Mayr con lettera 27 maggio 1833:

« Indovini cosa scrivo! Il *Tasso!...* La compagnia è debole, ma di Ronconi ne posso far qualcosa, che mi rappresenta il *Furioso* per eccellenza.... Da molti anni desiderava sopra sì gran poeta fare qualche cosa, ed avrei voluto un Rubini per protagonista; ma sia effetto del caso, o non saprei che, tutti i miei patrioti tenori mi han dimostrato la millesima parte d'amicizia degli esteri: Rubini in ispecial modo.... Mi getto dunque nelle braccia di un estraneo, e Ronconi farà il *Tasso.* »

È il maestro che guida il poeta nella struttura del melodramma, il cui spartito viene poi dedicato a Bergamo, a Sorrento e a Roma, « cioè — come scrivono Alborghetti e Galli — alle due città che si contendono l'onore d'aver dato i natali al Tasso, ed a quella che gli accordò la pace del sepolcro ».

Il *Tasso* andò in scena il 19 settembre 1833, e come allora, così poi in seguito, il successo fu più o meno sfavorevole.

MARIETTA BRAMBILLA
nella parte di *Maffio Orsini.*
(*Lucrezia Borgia*).

* * *

Lucrezia Borgia.

Nel parlare di questa fortunata opera — oggetto di lunghe discussioni fra i biografi — seguiremo il Verzino, il quale su di essa fece un diligentissimo studio in quel suo recente libro « Le opere di Gaetano Donizetti », che tanto torna utile per lo studio del periodo donizettiano.

Il libretto della *Lucrezia* non è uno di quelli che venivano quasi improvvisati dal

Romani, chè, anzi costò al poeta molta fatica. « Lo scrisse — così la signora Branca — mal volontieri, essendo convinto altresì, per avervi a lungo meditato, che la protagonista non era meritevole dello sprezzo di cui l'aveva macchiata la storia: infatti le ricerche degli ultimi anni diedero ragione al suo acume critico. »

Molte altre difficoltà incontrò il Romani nello svolgimento del libretto, fra le quali le opposizioni della milanese famiglia Borgia (che si credeva discendente di Lucrezia); e più ancora le varianti imposte dalla censura e le esigenze stesse del maestro, « che mutava e rimutava e chiedeva una scena coi *cataletti*, volendo colla sua *musica destare un effetto nuovo di emozioni da far rabbrividire!...* » Per tutto questo complesso di cose, Romani sospese la *Lucrezia* per Donizetti e si pose a scrivere la *Saffo* per Mercadante, soggetto quest'ultimo che la Lalande rifiutò assolutamente di cantare: così che il poeta dovette riprendere *Lucrezia*, ma questa volta per Mercadante. Senonchè questi, distratto da altri impegni inerenti alla sua qualità di direttore della Cappella di Novara, non aveva tempo sufficiente per musicarla.

GAETANO DONIZETTI.
(Quadro di F. Coghetti — 1833).

Ed ecco che l'impresa della Scala, per trarsi d'impaccio, combina senz'altro con Donizetti, ch'egli e non altri sia il maestro della *Borgia*, sciogliendo amichevolmente il contratto con Mercadante.

E poeta e maestro si pongono allora al lavoro, febbrilmente. Riescono a vincere le difficoltà del soggetto, le forbici della censura e i capricci della Lalande, la quale ogni giorno si metteva in capo un nuovo ghiribizzo. Il 28 ottobre Romani non aveva fatto che il primo atto: il 26 novembre il libretto era completamente finito: il 23 dicembre incominciavano le prove al cembalo, e la sera di Santo Stefano l'opera andava in scena. Ne furono principali interpreti, oltre la Meric-Lalande (Lucrezia), la Brambilla (Maffio Orsini), il tenore Pedrazzi (Gennaro), il basso Mariani (Alfonso d'Este).

MARIA STUARDA (ATTO II).
(Dal quadro di A. Cassioli. — Fotografia Alinari).

Quanto al successo della prima rappresentazione, riporteremo alcune frasi della recensione scritta subito dopo dal Pezzi nella *Gazzetta di Milano:*

« Romani ha raffazzonato un libretto.... che per essere opera di lui è fiacco, povero e mancante assolutamente di buona poesia.... In onta però alla freddezza della poesia, l'azione offre alcuni punti d'interesse; ed ove mancavano versi ispirati poteva supplire ispirata la musica. Ma l'ispirazione è dono a pochi conceduto e che non risponde spesso all'invito.... Musica priva d'ispirazione e di novità.... Se stiamo al successo il nuovo spartito è poco men che mediocre.... »

A proposito di questo insuccesso si racconta il seguente aneddoto:

Donizetti abitava in via Ciovasso, nella stessa casa nella quale stava l'editore Ricordi. Accadde che appunto la sera della prima rappresentazione vi fosse un ecclissi di luna. Ricordi, nel ritornare a casa dopo il teatro, si era fermato sulla porta a vedere l'ecclissi, ed entrando poi in cortile, si trovò naso a naso con Donizetti che pure stava osservando il fenomeno e che, al vedere Ricordi, così disse: « *Stasera l'ecliss l'è staa per el pover Donizett* ».

Ma se in quella prima sera il successo non fu quale era lecito ripromettersi da Donizetti, va notato che a ciò molto contribuì l'esecuzione e l'allestimento scenico. Una nuova disposizione d'orchestra (disposizione, del resto, razionale e simile all'attuale),

L'Opera in musica volgarizzata da **TEJA**

Lucrezia Borgia

Gennaro: « L'amo, sì, l'amo e sembrami
« Vederla in ogni oggetto....
« Una soave immagine
« Me n'ho formata in petto. »

Duca Alfonso: « Non sempre chiusa a' popoli
« Fu la fatal Lucrezia:

Duca Alfonso: « Almen, siccome antico
« stile fra noi degli avi,
« Libero.... *o' capitano* ... »

Lucrezia: « Infelice il veleno bevesti. »

« Marranó di Castiglia!
« Scheran Trasteverino! »

« Profittiamo degli anni fiorenti:
« Il piacer li fa correr più lenti....
« Non curiamo l'incerto domani
« Se quest'oggi n'è dato goder. »

CARICATURA DEL "PASQUINO„ SULLA "LUCREZIA BORGIA„

combinata fra il maestro e il duca Visconti di Modrone, che allora reggeva le sorti dell'impresa, fu vista di mal occhio dal pubblico, il quale non è mai facile ad accettare innovazioni contrarie ad usi divenuti tradizionali. Inoltre la Lalande era nervosissima e quella sera poco in voce. I vestiarî « offrivano un bastardume — così sempre la *Gazzetta* — fra l'antico italiano e il francese: sopratutto le vesti della Lalande erano una vera caricatura.... Se volessimo scendere alle decorazioni, se volessimo parlare dei scenari, dovremmo usare parole di sì acerba critica, che l'animo rifugge dal pronunciarle. Scenarî simili al grande teatro fanno veramente vergogna. »

GAETANO DONIZETTI.
Caricatura del *Charivari* (1840).

E appunto per la meschinità delle scene successe un vivo scambio di proteste — afferma il Verzino — fra l'impresa, la direzione teatrale e la presidenza del Governo di Lombardia (nientemeno!), scaricandosene vicendevolmente la colpa, senza per altro che venissero cambiate per tutto il corso delle rappresentazioni. Le quali non furono così sfortunate come il successo della prima sera poteva far presumere. Ben trentatrè volte venne ripetuta la *Lucrezia* in quella stagione, vincendo gradatamente le ritrosíe del pubblico, e piacendo poi sempre più quando fu ridata in altre stagioni, sia col titolo originale, sia cogli altri titoli appiccicatile secondo le circostanze e le città e i voleri della censura. Così a Trieste si chiamò *Alfonso duca di Ferrara*; a Firenze e a Bologna, nel '38, *Eustorgia da Romano*; a Ferrara, nel '41, *Giovanna I di Napoli*; a Torino, nel '47, *La rinnegata*; a Roma, più tardi, *Elisa Tosca*.

Nè solo i titoli furono, secondo le opportunità, cambiati, ma alcune volte la musica stessa subì varianti. Per dirne una: il finale, che in origine consisteva in un'uscita di Alfonso coi suoi fidi, fu sostituito — per contentare il famoso Mariani — colla celebre aria del tenore.

Per questo melodramma furono pagate al poeta 1000 lire e al maestro 6500.

***

La *Gemma di Vergy* e la *Lucia di Lammermoor*.

La via lunga ci costringe ad accennare di volo all'insuccesso della *Rosmunda* (Firenze, 1833), opera scritta in fretta, per mantenere un impegno, e su libretto già musicato nel 1829 da Coccia — come al buon successo della *Maria Stuarda* (Napoli, San Carlo, 1834), conosciuta anche col titolo di *Buondelmonte*, assunto in alcune esecuzioni successive.

Per la stagione 1834-35 Donizetti aveva concluso contratto per una nuova opera col duca Visconti di Modrone, impresario della Scala. Il librettista scelto era F. Romani; e il primo atto del melodramma avrebbe dovuto essere pronto per la prima settimana di ottobre e « tutto il lavoro terminato alla fine del detto mese al più tardi e senza fallo » — come si legge in un brano di contratto esistente nell'*Archivio Visconti* a Milano.

Ma Romani mai consegnava l'atteso libretto, nonostante reiterate insistenze: ond'è che Donizetti propone un altro poeta, il Bardari, che gli avrebbe scritto *Giovanna I di Napoli*. Ma anche per cagione del Bardari, accettato dall'impresa della Scala, insorgono difficoltà, e Donizetti propone allora un librettista *nuovo*, il Bidera.

Questi infatti fu il poeta (un poeta non troppo beneviso alle Muse!) della nuova opera, tratta dal *Berengario* di Dumas, la quale avrebbe dovuto intitolarsi *Carlo VII* e che poi fu chiamata *Gemma di Vergy*, pagata con lire 360 al poeta e lire 6500 al maestro; e che, ad onta dei contrattempi, andò puntualmente in scena il 26 dicembre, protagonista la Ronzi-Begnis, ottenendo incontrastato favore.

FRONTISPIZIO DELLA PRIMA EDIZIONE FRANCESE DELLA "LUCIA DI LAMMERMOOR".
(Litografia del Grenier).

La *Gemma di Vergy* non è da confondersi colla *Gabriella di Vergy* da alcuni biografi attribuita, senza prove di fatto, a Donizetti, del quale — seguendo il lavoro di Cesare da Prato sul teatro Carlo Felice di Genova — sarebbe pure l'*Elena da Feltre*, che è invece di Mercadante.

Sulla fine del 1834 il maestro fu invitato dalla direzione del Teatro Italiano di

I CONIUGI TIBERINI
nella *Lucia di Lammermoor*, aria finale:
« Se congiunti fummo in terra lo saremo in cielo ancor ».
(Dal *Trovatore*, 1868).

Parigi di recarsi colà per dare un'opera nuova, sopra soggetto scelto di comune accordo con Rossini, che fu l'intermediario. La scelta cadde sulla tragedia *Marin Faliero* di Delavigne.

Donizetti appariva allora tutto preoccupato del suo *debutto* in Francia: « Mi sono penetrato di tutta l'importanza di questa occasione — egli scrive nell'ottobre del '34 — abbracciandone interamente le conseguenze: perciò ho fatto di tutto per avere per tempo il libretto del sig. Emanuele Bidera, italo-greco (nella mancanza fattami da Romani), onde presentare un lavoro che spero corrisponderà all'aspettazione.... »

Lablache, Tamburini, Rubini e la Grisi furono gli interpreti del *Marin Faliero* alla sala Favart, ov'era stata trasportata l'opera italiana dalla Montansier. La prima rappresentazione non fu un successo, ma neppure una caduta. I giornali non furono molto benevoli, ma ciò non ostante l'opera si resse, e Donizetti fu per essa insignito della croce di cavaliere della Legion d'onore, ed ebbe dalla regina Maria Amalia in regalo un magnifico anello con cifre di brillanti. Subito dopo, *Marin Faliero* entusiasmò i londinesi; mentre nel '40 cadde disastrosamente alla Scala.

Appena messo in scena il *Marin Faliero*, Donizetti tornò in Italia nel 1835 per musicare, su libretto di Salvatore Cammarano, il dramma con cui doveva segnare la più profonda e indelebile orma sul cammino della gloria: la *Lucia di Lammermoor*.

Donizetti aveva ricevuto l'invito per scrivere un'opera nuova dalla Società d'industria e belle arti di Napoli; ed il teatro scelto per la rappresentazione era il San Carlo.

« Bellini era morto da poco. Un amico comune di questi due grandi ingegni — scrive il Florimo — disse un giorno a Donizetti: — Peccato che sia morto Bellini! La *Lucia* sarebbe stata proprio un soggetto per la sua bella vena tutta passione e malin-

conia. Il Donizetti, ferito nell'amor proprio, rispose: — Metterò il mio poco ingegno in tortura per riescire anch'io! Rappresentata l'opera (26 settembre 1835) ed avuto quel successo entusiastico che tutti sanno, trascorsi alquanti giorni, Donizetti rivide l'amico e, fermatolo, gli disse: — Spero che sarete rimasto contento della mia *Lucia*: ho io fatto torto al mio amico Bellini? Ho pensato invocare la sua bell'anima, ed essa mi ha ispirata la *Lucia!* »

E veramente ispirata è quest'opera, scritta per la Tacchinardi-Persiani, che pel maestro in quest'occasione fu più che un'interprete, una Musa, e seppe eccitare Donizetti fino allo spasimo nella creazione della famosa aria del delirio.

Eppure la *Lucia* non è tutta monda da un grave vizio d'origine. Molte pagine non sono scaturite dalla libera fantasia di Donizetti. Il buon Mayr, che tante volte aveva servito d'aiuto allo stesso Rossini, non fu estraneo a quest'opera. « Strana coincidenza — scrive la signora Branca — perchè specialmente se nella composizione della *Lucia* il poeta prese alcune scene e molti versi del Romani, Donizetti dal canto suo si servì di concetti del suo primo maestro Simone Mayr, del quale abuso gli domandò perdono in parecchie lettere. Il semplice e patetico coro dell'ultimo atto della *Lucia* è trasportato tal quale da una Messa di Simone Mayr. Ma questi era un creditore generoso e modesto; imprestava ai ricchi e non chiedeva più nulla di ciò che gli si doveva. A chi gli parlò di questo coro della *Lucia*, egli rispose: — Donizetti mi ha fatto troppo onore. »

La cabaletta dell'aria finale del tenore fu detta la *cabaletta dell'emicrania*, perchè si vuole che Donizetti l'abbia scritta in dieci minuti durante un forte attacco nevralgico.

La *Lucia*, interpretata la prima volta oltre che dalla Tacchinardi-Persiani, dal tenore Duprez, dal Porta e dal Cossielli, fu un trionfo pel maestro, il quale a cagione di questo successo fu nominato professore di contrappunto nel R. Conservatorio di musica di Napoli, del quale istituto, succedendo allo Zingarelli, divenne poi nel '37, anche direttore, carica da cui si dimise nel '40, quando si recò nuovamente a Parigi.

Frattanto la *Lucia* era stata subito tradotta in tutte le principali lingue e data con eguale successo a Parigi, in Inghilterra, a Stoccolma, a Vienna, ecc. E ancora si dà; e trionfa sulle maggiori scene anche a' dì nostri.

CAROLINA UNGHER NEL "BELISARIO„
(Litografia del tempo).

*
* *

Dolori cocenti e successi tiepidi.

Una grande amarezza colpì Donizetti al tempo del suo primo trionfo colla *Lucia*. Morì allora il padre suo. Il maestro ne fu oltremodo addolorato e, non avendo potuto abbandonare Napoli, così scriveva al suo intimo amico Dolci di Bergamo:

« Ho ricevuto lettera da Marieni. M'annunzia una cosa ch'io non posso credere. Se mai fosse per mia disgrazia vera, a te mi rivolgo perchè tu, perchè Mayr, perchè tutti facciate per me i doveri di figlio. Spendi cento, duecento scudi, ma la pompa dimostri la gratitudine di un figlio, giacchè uno per lontananza nol puote, l'altro per impossibilità nol potrà.... Pensa a mamma, a tutto quello che le abbisogna.... »

Ma rileggendo appunto le lettere indirizzate al Dolci, un'altra ferma in modo ancor più doloroso la nostra attenzione. In data 5 marzo 1836 Donizetti così completa la narrazione delle proprie disgrazie all'amico:

« Tre mesi soli fui in giro, e in tre mesi perdetti padre, madre e bambina, oltre la moglie ancora ammalata per causa di aborto in sette mesi e mezzo.

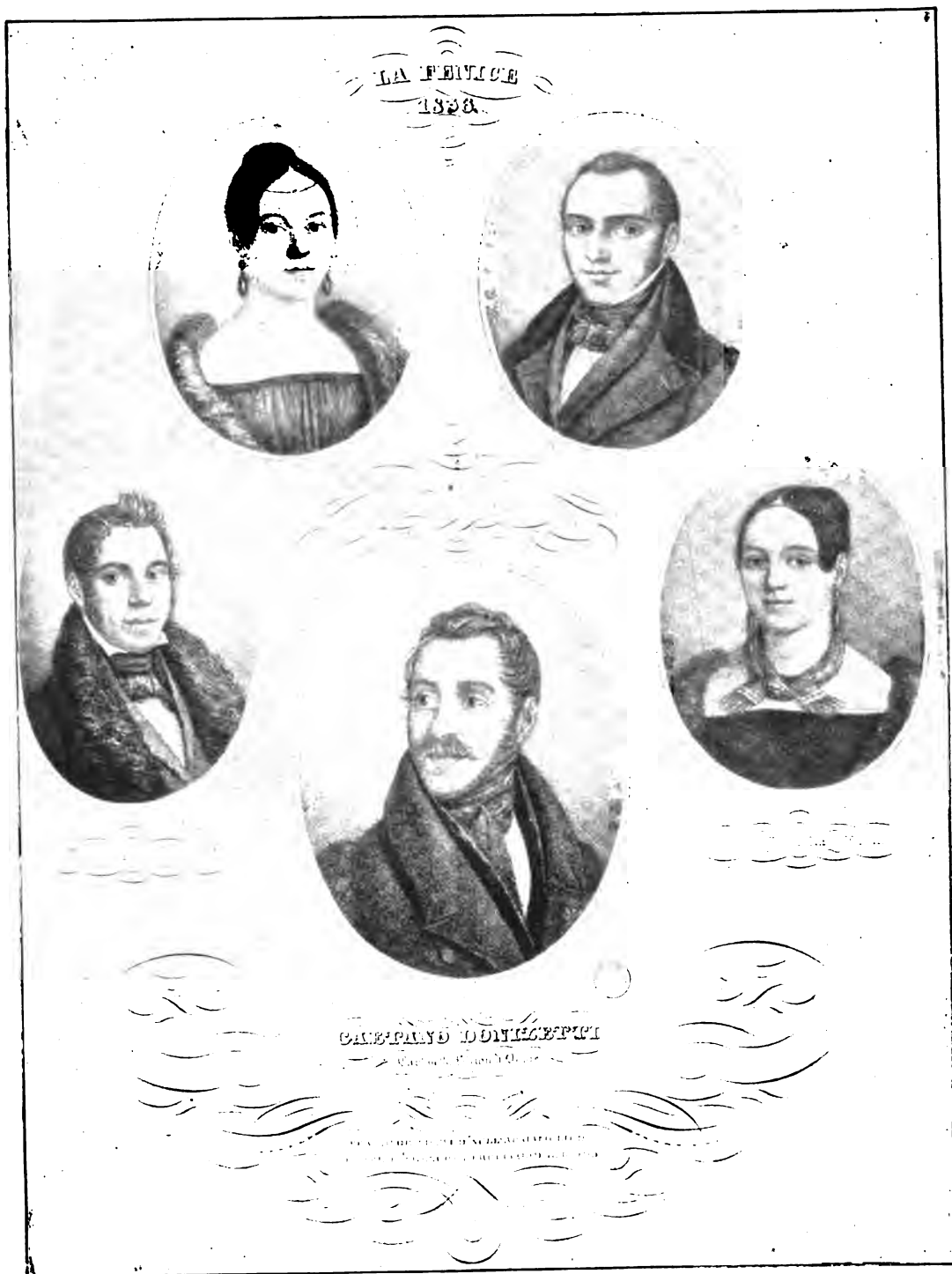
STATUETTA DI DONIZETTI
eseguita da Gayrard a Vienna nel 1843.

« Ebbi qualche poco di forze di reggermi per l'esito del *Belisario*, per la Legion d'onore, ma ieri soltanto avendo saputa la perdita anche di mamà sono in uno stato di troppo avvilimento, dal quale il tempo solo potrà togliermi se almeno ne avrò tanto da poter vivere.... »

Il *Belisario* intanto, malgrado i cattivi versi del Cammarano, piaceva a Venezia (4 febbraio). Poi venivano due farse immaginate dallo stesso Donizetti e da lui verseggiate — forse per cercare un diversivo al pungente dolore: *Il campanello* (Teatro Nuovo di Napoli, 7 giugno 1837) e la *Betly* (stesso teatro, 24 agosto).

Nè queste farse, nè il successivo *Assedio di Calais* (San Carlo, 22 novembre 1836) ebbero gran fortuna. E nel principio del 1837 la *Pia dei Tolomei* cadde a Venezia.

Si maturava intanto una nuova sciagura pel maestro, cui era rimasta oramai sola, a riassumere tutti gli effetti famigliari, la moglie, la buona signora che Donizetti amava veramente.

« La povera Virginia — scrive il Verzino — colpita da rosolía durante un puerperio

I PRIMI ESECUTORI DEL "BELISARIO".
(Da una incisione-ricordo pubblicata nel 1833).

FAC-SIMILE DELL'AVVISO CON CUI FU ANNUNCIATA LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DEL "POLIUTO„.

laborioso, cadde in questi giorni in una prostrazione di forze allarmante, e poi, essendo rimbalzato improvvisamente il male al cervello, morì il 30 luglio 1837.

« Da quest'epoca l'umore gioviale del maestro scomparve: ed è forse da attribuirsi a queste improvvise, dolorosissime perdite il primo sconvolgimento della sua mente, sì da considerarle quasi come le cause prime di quella terribile malattia, che lo colse a Parigi nel 1843, in occasione del suo *Don Sebastiano* e che lo trasse alla tomba cinque anni dopo ».

Tanto dolore portò un rallentamento nella produzione di quell'anno. Solo nell'autunno, pressato da impegni precedenti, Donizetti terminò una nuova opera: *Roberto Devereux* (Napoli, 2 ottobre '37).

L'esito buono ottenuto con quest'opera a Napoli non fu sempre riconfermato in altre città, in alcune delle quali si diede col titolo: *Il conte d'Essex*.

Ricordiamo ancora, per finire questo periodo di sconforto, gli insuccessi della *Maria di Rudenz* (poeta Cammarano), che non piacque alla Fenice il 30 gennaio 1838; e del *Gianni di Parigi* (poesia rimpastata dal Romani sul vecchio libretto scritto pel maestro Morlacchi nel 1818), che fu dato alla Scala il 10 settembre 1839, ma non si resse che quattro sere.

« Del *Gianni di Parigi* è bello il tacere — scrive la *Gazzetta di Milano* di quel tempo -- e per l'onore del maestro e per quello dei cantanti. » E notisi che fra

A GAETANO DONIZETTI
(Trittico del pittore Giovanni Segantini).

questi il protagonista era Rubini, al quale l'opera era stata donata dal maestro. Forse nocque all'opera il confronto coll'*Italiana in Algeri* di Rossini, data in quel teatro nella stessa stagione, che si chiuse poi colla prima opera di Verdi: *Oberto, conte di San Bonifacio.*

* * *

Il *Poliuto* e la *Favorita.*

Traendolo dalla tragedia di Corneille, Cammarano aveva preparato per Donizetti un libretto in tre atti — *Poliuto*; e l'opera doveva essere rappresentata a Napoli nei primi mesi del '38. Ma alla censura non garbò il soggetto perchè « troppo sacro » e quindi irriverente per la religione. Doveva esserne protagonista il famoso tenore Nourrit, ma questi morì per caduta da un balcone l'8 marzo 1838, alcuni dicono suicidandosi, pel dolore di non poter cantare il nuovo spartito di Donizetti, altri dicono per mero caso.

Per dispetto di questo rifiuto, per dissensi coi professori del R. Conservatorio di Musica, per togliersi anche da un luogo che ricordava tanti dolori, Donizetti si decise ad abbandonare il Conservatorio di Napoli e ad andare a Parigi, dove era invitato per dare due nuove opere. Ma lasciamo la parola in proposito a Donizetti, che così, da Parigi, scrive l'8 aprile 1839 al Mayr:

FERDINANDA CARLETTI-PROSPERI nella *Figlia del reggimento.* (Disegno di G. Carlini).

« Darò alla Grand'Opéra Francese il mio *Poliuto* proibito a Napoli per essere troppo sacro, allargato in quattro atti invece di tre com'era, e tradotti ed aggiustati pel Teatro Francese da Scribe. Da ciò ne viene che ho dovuto rifar tutti i recitativi di nuovo, far un nuovo finale 1° atto, aggiunger arie, terzetti e ballabili analoghi come qui si usa acciò non si lagni il pubblico che la tessitura è italiana; che in questo lavoro non ha torto.... Questo *Poliuto* ora cangiato in *Martyrs* sarà dato nell'anno. »

Ma i *Martiri* furono preceduti nella esecuzione dalla *Figlia del reggimento*, opera comica, della cui poesia furono autori in collaborazione Saint-Georges e Giovanni Bayard (quest'ultimo, suocero di Scribe, è anche autore del famoso *Biricchino di Parigi*, scritto nel '36 e rappresentato a Parigi per 463 volte di seguito).

La figlia del reggimento, rappresentata per la prima volta all'Opéra Comique l'11 febbraio del 1840, non incontrò presso il pubblico quel favore che più tardi ebbe — tradotta in italiano — sulle nostre scene; sebbene anche da noi non sempre abbia piaciuto completamente.

I *Martiri* furono dati all'Opéra il 10 aprile e ne fu principale interprete il Duprez, che, malgrado tutta la sua arte, non riuscì a far accettare con molto favore neppure questa creazione, la quale in avvenire doveva avere tanta fortuna.

SCENA PEL QUARTO ATTO DELLA "FAVORITA,,.
(Dallo schizzo originale di Séchan).

Donizetti sentiva intanto l'aculeo della nostalgia e all'amico Dolci scriveva che, appena finiti gli impegni, sarebbe tornato « in Italia a respirare un poco, poichè, fra le gentilezze, i pranzi, i ritratti, i busti di gesso, tuttociò abbenchè dal lato amor proprio mi lusinghi, può tuttavia annoiare un povero artista quale sono io. Qui vedo bene che v'è modo di guadagnare da mille parti, ma io abituato dal poco a desiderar poco, non posso nemmanco abituarmi a guadagnar denaro. — Io non sono Rossini e non ho la sua fortuna; ma quando un uomo ha di che vivere e anche da divertirsi abbastanza, trovo che debba ritirarsi ed essere contento. Io vivo bene: metterò via, dopo quest'opera francese, altri tremila scudi. Che vuoi tu che io cerchi? — Non voglio far il minchione come il Bey, mio fratello, che dopo aver guadagnato più di me forse, se ne sta nell'antica Bisanzio a grattarsi la pancia tra la peste e il palo. — Gli offersi di far casa insieme e, non so, ma credo che la moglie lo abbia dissuaso.... — Io sono solo! È doloroso il dire questa parola! Tu comprenderai quanto dolore sia entro questa rinchiuso. Ma giacchè Iddio ha voluto così, mio fratello potrà star di bene in meglio:

allora avremmo chiamato con noi Francesco. Oh! vane illusioni! Egli ama Costantinopoli alla quale deve tutto; io amo l'Italia perchè a questa, dopo il mio Mayr, devo la esistenza e la riputazione.... »

GAETANO DONIZETTI.
(Quadro di Domenico Induno, rimasto incompleto).

Ma la nostalgia era combattuta dalla febbre del produrre. Il 15 maggio 1839 Donizetti così aveva scritto al Mayr: « Qui, al tavolino, sempre.... Finito il *Poliuto* è già cominciato il *Duca d'Alba*.... » il quale ultimo spartito, pel fatto che il libretto (di Scribe) non incontrò il favore della Direzione Teatrale, fu intanto sospeso per dar luogo ad uno nuovo: *L'Angelo di Nisida* che, scritto per l'Anna Thillon, sarebbe stato rappresentato al teatro della Renaissance, se questo non avesse chiuso i suoi battenti prima che l'opera fosse pronta. Essa fu però subito richiesta dal teatro dell'Opéra, col patto che l'autore la modificasse.

Si trattava di trasformare tutta la parte della Thillon adattandola alla Stolz, un tipo di voce tutto opposto: aggiungere un quarto atto; cambiare alcuni caratteri: insomma, una totale trasformazione! E questa — urgendo il tempo — fu ben presto compiuta, e ne nacque la *Favorita*, alcuni pezzi della quale furono tolti da altre opere dello stesso maestro.

È noto che il bellissimo quarto atto di questo capolavoro donizettiano fu composto dal maestro in una notte. Secondo l'Adam (*Derniers Souvenirs*), pare che Donizetti si trovasse a cena presso un amico, il quale, finito che ebbe di mangiare, dietro preghiera dello stesso Donizetti, se ne uscì lasciando solo il maestro, e poi, ritornato verso la una, trovò già terminato (in tre ore) l'intero atto.

Pare invece, secondo altri, che Donizetti mandasse a spasso il commensale, non propriamente pel gusto di rimaner solo a scrivere musica, ma per poter ricevere un'amica. La quale tuttavia, non avendo voluto mancare a una festa da ballo, lasciò solo il maestro per parecchie ore. « Che cosa provasse — scrive Gino Monaldi — in quella notte l'anima innamorata del maestro, solo, dinanzi al pianoforte, colla testa in fiamma, l'animo lacerato dall'angoscioso tormento dell'amante tradito — o che si credea tale — nessuno potrebbe dirlo.... Certo è che quando, al biancheggiare dell'alba, la bella e crudele

signora fece ritorno dalla festa, essa trovò il suo Donizetti colla fronte appoggiata al pianoforte, in mezzo a un monte di fogli di musica, pieni di note fitte, minute, in cima ai quali leggevasi: Atto quarto — *Favorita.* »

L'opera andò in scena il 2 dicembre 1840 colla Stolz, il tenore Duprez, Baroilhet, allora debuttante, che divenne poi celebre baritono, il Lavasseur e il Wartel: e non conquise il pubblico che a poco a poco, sera per sera, ognora più piacendo, fino ad un vero entusiasmo.

In Italia, quest'opera, la prima volta fu data a Padova col titolo: *Eleonora di Gusman* e il libretto fu tradotto da Francesco Jannetti. Riprese il titolo di *Favorita* solo nel '43 quando fu rappresentata alla Scala con una nuova traduzione del libretto fatta da Calisto Bassi.

LA "FAVORITA,, (SCENA FINALE).
(Quadro di Ponziano Liverini).

⁂

Ultime opere.

Il ritorno di Donizetti in Italia non fu, a tutta prima, molto proficuo per l'arte. Per la stagione di carnevale (1841) dell'Apollo di Roma egli scrisse l'*Adelia o la figlia dell'Arcione*, sopra un libretto rifatto, di Romani, ma l'opera non ebbe fortuna.

Più tardi, in quello stesso anno, la *Maria Padilla* (Scala, Santo Stefano), non valse ad aggiungere nuove fronde alla corona gloriosa delle opere donizettiane. Fu rappresentata per ventiquattro sere (esecutori la Lowe, l'Abbadia, il Ronconi e il Donzelli) ma fu anche molto censurata.

GAETANO DONIZETTI.
(Dal quadro di Giuseppe Rillosi — 1848).

Ma intanto l'antico librettista di Donizetti e famosissimo impresario Merelli, persuadeva il maestro a recarsi a far rappresentare all'I. R. teatro di Porta Carinzia in Vienna uno spartito allora condotto a termine, *Linda di Chamounix*, melodramma semiserio del poeta Gaetano Rossi. Aderì Donizetti all'invito e l'opera andò in scena la sera del 19 maggio 1842 colla Tadolini, colla Brambilla, con Mariani, Varesi, Dervis e Rovere, procurando al maestro un vero trionfo in teatro e poi facendogli ottenere dall'Imperatrice un ricco dono, e dall'Imperatore la Croce di cavaliere e — quel che più vale — la nomina di maestro di Cappella di Corte e dei concerti privati di Sua Maestà.

Al qual proposito giova riportare i due seguenti brani di lettere del Donizetti stesso al suo Dolci:

« 30 maggio 1842.

« .... Ieri a sera sesta recita di *Linda*; chiamato tre volte anch'io divengo la *bête* « *noire que tout le monde veut voir*. E giacchè, al dir di loro mai non ricordano suc- « cesso simile, godiamone.... »

« 30 giugno 1842.

« L'I. R. Maestro (poichè sono *Maestro Direttore di concerti privati di S. M. I. R. A.* « *con 12 mila austriache all'anno e molti mesi di congedo*) verrà a vederti e ad abbrac- « ciare lo nostro buon Mayr. Credo che tal titolo e tale impiego, occupato da Mozart, « da Rotzleuk, poi da Kramer, sia per un compositore assai lusinghiero.... »

Pochi mesi dopo, la *Linda* fu data a Parigi con l'aggiunta dell'*ouverture* e di una nuova cavatina scritta per la Tacchinardi-Persiani. Gli altri esecutori furono Lablache,

Tamburini, la Brambilla e il celebre tenore Mario. E i trionfi di Vienna ebbero un'eco a Parigi, talchè Donizetti venne subito ufficiato per un'opera da darsi al Teatro Italiano: essa fu il *Don Pasquale*, scritto da Donizetti in soli otto giorni e andato in scena nel gennaio del 1843.

Un aneddoto curioso intorno a quest'opera — che destò entusiasmo fin dal suo apparire — viene ricordato dall'Escudier nei suoi *Ricordi* e riportato anche dal Florimo. È nota la passione che Lablache aveva pei maccheroni: al punto tale che in tutte le serate artistico-danzanti che si facevano in casa sua, a mezzanotte si passava nella sala da pranzo. « Colà appariva in tutta la sua maestà un'immensa caldaia. Erano i maccheroni obbligatorî che Lablache faceva regolarmente servire ai suoi invitati. Ciascuno riceveva la propria porzione. Il padrone di casa assisteva al pranzo e si contentava di guardare. Ma appena i suoi convitati avevano mangiato, egli sedeva solo alla mensa; un'ampia salvietta legata attorno al collo gli copriva il petto: senza dir parola mangiava con una voluttà indescrivibile gli avanzi del suo piatto favorito. Una sera, Donizetti, che aveva pei maccheroni lo stesso entusiasmo di Lablache, giunse troppo tardi: la caldaia era vuota.

MANIFESTO PER LE FESTE DONIZETTIANE DEL 1897.
(Dal disegno di A. Filippini-Fantoni).

« — Ne avrai — gli disse Lablache — ma ad un patto: ecco un album che mi fu mandato dalla contessa Merlini: mettiti al tavolo, scrivi due pagine di musica. Nel tempo che impiegherai al tuo improvviso, si farà silenzio intorno a te, e chi parlerà, darà un pegno e io condannerò i delinquenti.

« — È convenuto — rispose Donizetti.

« Egli prese la penna e si pose all'opera: e la conversazione cessò.

UNA "MATTINATA MUSICALE„ IN CASA BRANCA, A MILANO (1838).
(Quadro di Fulvio Bisi, di proprietà del Comm. P. Cambiasi).

G. Donizetti siede al cembalo. Rossini batte il tempo. Assistono: Giuditta Pasta, Giuseppina Grassini, Francesco Liszt, Adolfo Nourrit, Eugenia Garcia, Schoberlochner Sofia, Felice Romani, Giacomo Pedroni ed altri artisti e dilettanti dell'epoca.

« Aveva appena tracciato due righe, quando una voce si lascia sfuggire alcune parole. Era la Persiani che diceva a Mario: — Scommetto che compone una cavatina. — E Mario imprudentemente rispose: — Se questa cavatina fosse per me ne sarei felice. Thalberg — il famoso pianista — si lasciò anch'egli cogliere in fallo: e Lablache, colla sua grossa voce, li richiamò tutti e tre all'ordine: — Un pegno, signora Persiani: un pegno, Mario; un pegno, Thalberg.

« — Ho finito — esclamò Donizetti.

« Egli aveva in ventidue minuti coperto di note le due pagine. Lablache gli offrì il braccio e lo condusse nella sala da pranzo, ove fu recata poco dopo una nuova caldaia di maccheroni.

« Il maestro sedette tranquillamente e cominciò un pranzo da Gargantua: in questo mentre, Lablache pronunciava nella sala la condanna dei tre colpevoli. La Persiani e Mario furono obbligati a cantare un duetto dell'*Elisir d'amore* accompagnati da Thalberg. Fu una bellissima scena, si chiamò l'autore a gran voce e Donizetti, con un'immensa salvietta alla bottoniera, venne a salutare scoppiando dalle risa.

MONUMENTO A DONIZETTI IN BERGAMO.
Scultore Jerace — 1897).

« Due giorni dopo, Donizetti fece chiedere a Lablache l'album dove aveva scritto le sue note. Improvvisò alcune parole e le due pagine divennero il coro dei domestici nel *Don Pasquale:* un bellissimo valzer che due mesi dopo si suonava su tutti i pianoforti. »

Interessanti sono le indicazioni relative ai personaggi, che si trovano stampate nella prima edizione del *Don Pasquale*: le riportiamo perchè il lettore, che conosce la musica di questo spartito, veda come Donizetti vi si sia attenuto:

Don Pasquale, vecchio celibatario, ostinato, tagliato all'antica, economo, credulo, buon uomo in fondo.

Dottor Malatesta, uomo di ripiego, faceto, intraprendente, medico e amico di Don Pasquale, amicissimo di

Ernesto, nipote di Don Pasquale, giovane entusiasta, amante corrisposto di

Norina, giovine vedova, natura subita, impaziente di contraddizione, ma schietta ed affettuosa.

MEDAGLIA COMMEMORATIVA DELLE ONORANZE CENTENARIE A DONIZETTI.

Lasciando Parigi, subito dopo l'esecuzione del *Don Pasquale*, Donizetti ritornò a Vienna per far rappresentare la nuova opera seria (libretto di Cammarano) *Maria di Rohan*, al teatro di Porta Carinzia, la sera del 5 giugno 1843, cogli artisti Eugenia Tadolini, Giorgio Ronconi e Carlo Guasco, i quali ottennero splendido successo. Quando la *Maria di Rohan* fu ridata a Parigi, venne in parte modificata: fra l'altro vi fu aggiunta dall'autore tutta una parte di contralto per la Marietta Brambilla. Il successo parigino superò anche quello viennese: il che non accadde quando quest'opera fu, nel '46, rappresentata alla Scala, il cui pubblico non le fece buon viso.

La fine intanto si avvicinava. Pel teatro dell'Opéra, Donizetti doveva scrivere *Don Sebastiano di Portogallo*, ma angherie e difficoltà d'ogni sorta dovevano per quest'opera affliggerlo in modo speciale. Di più, la salute del maestro era ormai minata. La implacabile malattia diveniva ogni giorni più palese.

« Molte volte — scrive la signora Branca seguendo i documenti pubblicati da Alborghetti e Galli — quasi celiando, Donizetti, aveva detto a' suoi amici che, quando si metteva al tavolino o al pianoforte per comporre, gli pareva che le idee gli uscissero da un lato solo del cervello, e che sentiva nel suo cranio una specie di sbarra che stesse fra l'emisfero destro e l'emisfero sinistro.

« In un'occasione, discorrendo col suo amicissimo, il maestro Dolci, alla presenza di parecchi altri famigliari suoi, narrò che a lui d'ordinario succedeva questo caso strano: — Quando ho nella testa (diceva) della musica buffa, sento un picchio molesto alla parte sinistra della fronte, quando è musica seria sento la stessa molestia alla parte destra. Il bello è che là dove sento la puntura c'è anche maggior calore e che tutto passa dopo che ho scritto. »

MONUMENTO A DONIZETTI
NELLA CHIESA DI S. MARIA MAGGIORE IN BERGAMO.
(Scultore Vela).

Date queste condizioni del maestro, non è quindi a meravigliare se egli si sentisse affaticato pel *Don Sebastiano*, che andò in scena il 13 novembre 1843 con esito molto contrastato, specialmente per la tetraggine del libretto, essendovi un funerale sulla scena e la maggior parte dell'azione svolgendosi di notte. Nè valsero allora, per accendere gli animi parigini, magici interpreti come la Stolz, il Duprez, Lavasseur, ecc. Il *Don Sebastiano* (che è dedicato alla Regina di Portogallo), cominciò a piacere solo quando, a Vienna, il funerale fu sostituito dall'incoronazione, e alcune pagine furono soppresse.

ULTIMA FIRMA DI GAETANO DONIZETTI (1847).

Il *Don Sebastiano* si può considerare come il canto del cigno. Non fu seguito che dalla *Catterina Cornaro*, scritta per la stagione di carnevale 1844-45 e rappresentata senza successo al San Carlo di Napoli. Il *Duca d'Alba*, ripreso dall'autore nelle ultime ore di lucidezza intellettuale, potè essere riveduto solo nella parte cantabile e rimase incompiuto.

* * *

Fiamma spenta.

« Parto come già sai ai venti di cotesto:
Ho la salute lacera ma.... bene sto del resto
« La testa che giravami, or colla *digitale*
Parmi più ragionevole: non vado tanto male.
« Ma dopo che Lutezia vide in ventiquattr'ore
Montare due mie opere e me ne diede onore.
Da allor la testa parvemi come un mulino a vento.
« Carrozze, cose ed uomini io sofferiva a stento.
. . . .
« Il clima si *mi buzzera* perchè son freddolone,
Ma prenderò abitudine.....
« Peggio è che i denti partono, oltre del grigio crine,
E tutto mi denuncia che avviciniamo al fine. »

Così scherzosamente scriveva il maestro nel 1845, quando le avvisaglie del male, che dovevano spegnergli la fiamma dell'intelletto e paralizzargli le membra, erano già palesi per tutti e assai moleste per lui.

Pure, l'innata serenità dell'animo non la cedeva ancora di fronte alle crescenti preoccupazioni. Donizetti doveva mantenersi fino all'ultimo buono, affettuoso, semplice. L'uomo che non aveva mai in tutta la vita dato segno di saper serbare un rancore, di dar retta a un sentimento di gelosia o d'invidia — l'uomo, che, pur consapevole del proprio valore, si era sempre palesato sinceramente modesto con una deferenza costante verso i colleghi e specialmente verso Rossini e Bellini — il candido Donizetti, doveva ascendere il più doloroso calvario senza smentire il suo carattere bonario, tranquillo, sentimentale, senza inasprirsi, senza imprecare.

Il Boyer ha raccontato i particolari della sua prima stravaganza, foriera della fatale pazzia:

Alcuni amici avevano invitato il maestro ad un pranzo che doveva aver luogo

fuori di una porta di Parigi. La comitiva si componeva di una ventina di persone. Noleggiate diverse vetture, prima di salirvi, alcuno, scherzando, fece promettere a Donizetti ch'esso avrebbe pensato ai dolci. Egli, lungo la via, scese da un confetturiere, e vi fece la compra promessa. Risalito in vettura — non erano passati forse altri cinque minuti — fece fermare la carrozza e discese ad un'altra confetteria a far nuovi acquisti, facendo meravigliare di molto gli amici che gli gridarono: — Ma Gaetano.... Ma basta.... vuoi forse farci fare un'indigestione di dolci? Ma la meraviglia e lo stupore crebbero quando, poco dopo, Donizetti scese la terza volta, e fece la terza compera. — Ma, Gaetano.... ancora dolci? — gli disse un amico. — Come.... ancora? — Ma sicuro.... è già la terza volta che.... — La terza volta?!!.... Ah.... non mi ricordo, non mi ricordo più di nulla....

Il male si accentua sempre più: Donizetti ne ha la coscienza e il 21, da Parigi, scrive al Dolci:

« .... sono ammalato. Il medico ha voluto far consulto coi primi dell'arte: Andral, Ricord ed un altro celebre (Mariolin) me li son visti capitare mentre ero a letto! Che non dissero? Che non domandarono? Quante medicine.... Auff. *Partire da questo clima, fare bagni di mare.* Doveva fare cinque opere per tre teatri, mi è di peso per ora il travaglio. Decozione di *arnica*. Brodo solo e un po' di confiture, con un bicchiere di Bordeaux (anche quello guastato dalle acque di Wichy: dodici sanguisughe. Non funghi, non pepe, non vino usuale, ma solo Bordeaux. Non veder tragedie: non più tardi delle *sei ore*, pranzo.... I nervi sono in irritazione.... La tomba! È finita. »

ANDREA E GAETANO DONIZETTI.
(Da un dagherrotipo, fatto a Parigi nel 1847, ritraente il maestro ammalato, assistito dal nipote Andrea nella sua abitazione ai Campi Elisi).

Il 28 gennaio 1846 i dottori Mitivié, Ricord, Calmeil, radunati a consulto, constatando il crescente aggravarsi della malattia, i cui fenomeni erano la pesantezza dei movimenti, la scomparsa dell'energia del sistema muscolare, la pronuncia inceppata, la deficienza della memoria, il parlare a sproposito senza nesso, convennero trattarsi di *perturbazione cronica dei grandi centri nervosi*, e fecero ritirare Donizetti nella casa di salute dello

PARCO
nella Casa di salute d'Ivry.

stesso Mitivié ad Ivry, dove un nuovo consulto constatò che il maestro era colpito da demenza per doppia affezione del sistema nervoso cerebro spinale, con paralisi generale.

Perduta ogni speranza di guarigione, Donizetti fu trasportato in una casa appartata dei Campi Elisi, dove venne ad assisterlo il nipote Andrea, il quale lo volle poi ricondurre in patria. E con tutte le precauzioni, richieste dal grave stato dell'illustre infermo, questi giunse a Bergamo il 6 ottobre 1847, accolto nella casa della nobil donna Rosa Rota-Basoni, che, insieme colla figlia, fu amorevole confortatrice, fino all'ultimo, del maestro.

Lo stato del *gran demente* era già da allora disperato. Michele Novaro (autore dell'Inno di Mameli) potè visitare il maestro pochi giorni dopo il suo arrivo a Bergamo, e così ebbe a descrivere la scena:

« Entrai in un'ampia sala, sbarrando gli occhi nella direzione indicatami dal dottore e vidi — non l'avessi mai visto così — gli avanzi di un uomo pallido, scarno, cadente d'ogni membra, sorretto sotto braccio da due infermieri che tentavano far muovere qualche passo a chi non era più che l'ombra di un vivo.

« E l'ultima volta l'avevo visto bello, alto, pallido sì, ma in tutta l'espressione di una vita gloriosa, dopo i trionfi della *Favorita!*

« — Maestro! Maestro! — gli dissi più volte. Quindi e con tutto quel tono dell'affetto che per me era possibile, lo chiamai semplicemente per nome.

« Meglio a questo richiamo che a quello professionale e come impressionato da una voce nota, il creatore della *Lucia* fe' lampeggiare verso di me uno sguardo, fra quella cera sparuta, smunta, distrutta.

« — Non ti ricordi? — e qui fu proprio da parte mia un'infilata di ricordanze intime.

« Ma l'altro non ricordava proprio nulla di nulla. Contrastai ad uno degli infermieri una mano del grande vissuto e la baciai inondandola di lagrime.

« Chiesi per grazia che lo facessero sedere.

« — Non è tanto spiccio — disse il medico.

« Quando a Dio piacque, fra uno stiracchiarsi degli arti inferiori (le gambe parevano tutta una linea, mentre il dorso pareva piegarsi a scatti, come per molla meccanica), l'applaudito da tante genti parve seduto.

CAPPELLA
nella Casa di salute d'Ivry.

GLI ULTIMI MOMENTI DI GAETANO DONIZETTI.
(Quadro di P. Liverini).

« — Ma non ricordi proprio dei tuoi amici? — gli dissi inginocchiandomigli ai piedi e continuando a baciargli le mani.

« L'altro mi guardò con quell'occhio smarrito che è la più scoraggiante delle impressioni dinanzi a un pazzo e nulla mi rispose.

« Mi pareva che s'affaticasse troppo a piegarsi verso di me e gli sedetti accanto.

« — Ti ricordi le belle serate della *Regina di Golconda* a Genova? Ti ricordi le belle passeggiate a Napoli? E le risate quando a Torino ci toccò, fra due, una camera a un letto solo? E a Vienna, dove ti trovavi tanto bene, quando tornerai?

« — Non l'affaticate con troppe rimembranze — mi disse il medico, mentre l'altro continuava a tacere e a fissarmi.

« A un tratto quelle labbra si dischiusero accennando a pronunziare qualcosa. Poi fare sforzi per alzarsi e tosto gli infermieri l'assecondarono.

« Un raggio dell'antica ispirazione parve brillare su quel nobile volto. Ebbe come una posa drammatica, degenerata subito nel grottesco, nell'infantile.

« Ma il suono di quella voce l'udivo alfine. Lascio a voi immaginare s'io tesi attento l'orecchio.

« Dall'ugola strozzata dalla paralisi uscì un canto:

« *A consolarmi affrettati?....*

« E — bravo! bravo! — non esitai a dirgli quando, bene o male, le quattro battute furono raggiunte.

« Poi quegli occhi si chiusero come in un sonno: le labbra si contrassero decisamente ad

un ghigno. Di voce non udivo più nulla. Così nell'inquietudine dell'attesa passarono alcuni minuti.

« — Meglio lasciarlo tranquillo! — mi disse il dottore.

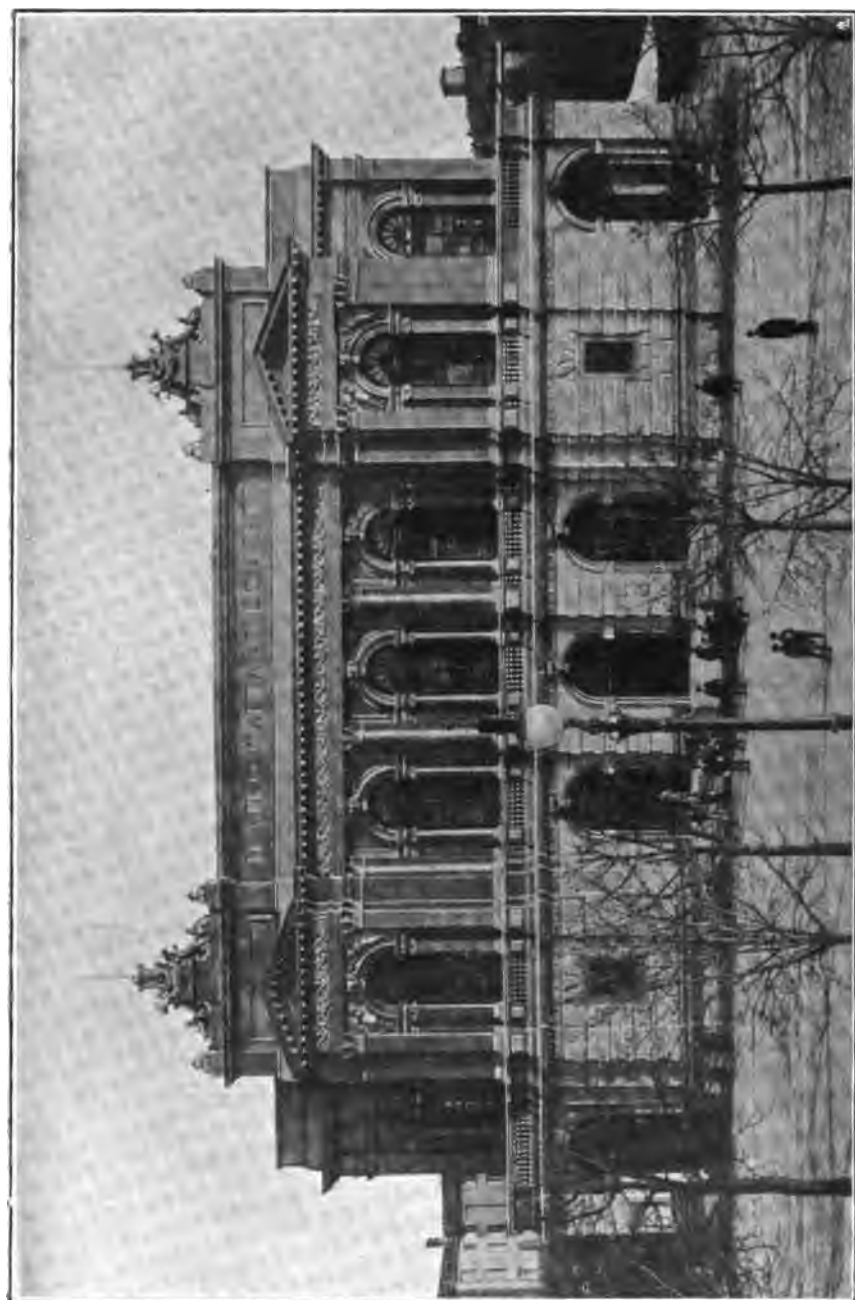
« Uscii dalla triste casa col cuore spezzato. Nessuna illusione che quel grande intelletto potesse ancora rivivere. »

Morì il 3 aprile 1848 e fu grande il lutto della città natale e dell'Italia.

La figura che scompariva dal mondo era veramente geniale e simpatica per le doti personali, eminente e peregrina per le caratteristiche d'artista.

PALAZZO SCOTTI A BERGAMO
ove morì Gaetano Donizetti.

« Era Donizetti bell'uomo — scrive la signora Branca, il cui salotto, il maestro assiduo frequentava — alto, svelto della persona, aveva fronte spaziosa, incorniciata da capelli neri ricciuti, lineamenti regolari; era più spigliato che elegante: aveva l'aspetto di molta bonomia, ed un fare franco, aperto, alla carlona, di *buttaa là* come direbbero i milanesi, che piaceva tanto tanto; era simpatico oltre ogni dire, ed il bel sesso si appassionava di lui.... »

E, alla morte del maestro, il Romani: « Gaetano Donizetti sortì dalla natura un'anima generosa ed un cuore squisitamente sensivo. Ridondante di affetti e bisognoso di espanderli, somigliante all'usignolo della solitudine, egli non ebbe altro linguaggio che il canto, e cantò in giovinezza, e cantò negli anni maturi, e tutta la sua vita fu un canto.... Nessuno fu più immaginoso di lui, più fecondo, più multiforme, nessuno fu possessore di una tavolozza più ricca di colori, e di un pennello più disinvolto e più franco. Egualmente suscettibile delle più veementi passioni e degli affetti più pacati e gentili, egli passò dal serio al giocoso, dal tragico al comico, dalle lagrime al riso, e in tutti i generi seppe osservare le norme della natura e le leggi della convenienza e del vero.... In pochi anni l'Italia fu per lui piena di tanti capolavori che farebbe lunga opera chi tutti volesse ad uno ad uno schierarli. In tutti ed anche nei dimenticati si ravvisa pur

TEATRO DONIZETTI A BERGAMO.

sempre la stessa mente maestra, la stessa disinvoltura, il medesimo brio: vi ha in tutti una scintilla del sole ispiratore d'Italia, un raggio della bellezza del nostro cielo, una dovizia della splendida nostra natura.

« Piangiamolo, o italiani, perchè veggano i viventi che i generosi, qualunque sien essi, non scendono inonorati sotterra: e tra i fiori che l'Italia andrà versando sull'urne dei martiri caduti per la sua indipendenza, ne troverà qualcuno con che onorare il sasso di coloro che consumarono i giorni e spesero anch'essi la vita per la sua gloria imperocchè la gloria, come l'indipendenza, è l'aureola delle Nazioni.... »

Alle onoranze rese a Donizetti, nel '75, Bergamo volle aggiungere quelle più solenni del 1897 (primo centenario della nascita) erigendogli un monumento, promuovendo una esposizione donizettiana e ordinando brillanti feste artistiche, alle quali si unì il contributo di tutto il mondo intellettuale. E fu veramente solenne l'omaggio reso così ad uno dei genî più spontanei, più schietti e più fecondi che abbia vantato l'Italia.

IL TEATRO SOCIALE DI MANTOVA.
(Da un'incisione del 1825).

CAPITOLO V.

POETÆ MINORES.

I DIMENTICATI. — FRANCESCO MORLACCHI. — CARLO COCCIA. — PAVESI E RAIMONDI. — GIOVANNI PACINI. — CONTI, CARAFA, VACCAI, COPPOLA, FIORAVANTI. — I FRATELLI RICCI. — SAVERIO MERCADANTE.

I dimenticati. Francesco Morlacchi.

Nell'epoca d'oro della letteratura latina, la produzione poetica non era dovuta soltanto a quei sommi di cui si può dire che ancora oggi chi ha compiuto gli studî classici conosca quasi ogni verso. V'erano i cosidetti *minores*: poeti pur forbiti ed eleganti, noti ed apprezzati, che tuttavia non potevano pretendere al favore di una perenne popolarità. Gli astri maggiori dovevano renderne fin da allora meno appariscente la vita: i posteri poi, nella inesorabile selezione, dovevano sacrificarli.

Un fatto simile è avvenuto nell'epoca d'oro della nostra storia musicale. Quando Rossini, Bellini e Donizetti, per non parlare di Verdi, « duravano sulla cima », come

direbbe Dante, non mancavano altri operisti degni di fortuna. Nè i trionfi degli uni impedivano i successi degli altri.

Ma l'eco della fama, che per la vita e per le opere dei maggiori va ripetendo ancor oggi sonoramente ogni particolare, rimanda ormai a stento e con voce fioca, pei minori, poco più del nome.

Le opere di Francesco Morlacchi — per esempio — sono completamente dimencate, mentre i successi teatrali del maestro perugino furono, nella prima metà del secolo, non solo calorosi, ma frequenti, continui.

Nacque nel 1784 e morì nel 1841. Lo si chiamava il musicista-filosofo. Biaggi così scriveva parlando della sua opera *Raoul de Créqui*: « Quest'opera ha netto ed intero il sistema di Wagner, vale a dire che è una musica che segue obbedientissima il dramma, una musica che corre dalla prima all'ultima battuta di ciascun atto senza fermarsi mai, senza cadenze convenzionali, senza quasi distinzione di pezzi e di recitativi ».

FRANCESCO MORLACCHI.
(Da un'incisione del 1822).

La fama che il Morlacchi cominciò a conquistare con alcune composizioni sacre e profane, date a Bologna, fra cui una *Cantata* per l'incoronazione di Napoleone, fece sì che fosse presto ricercato — quando cioè ancora studiava col padre Mattei — per scrivere opere. Il suo primo lavoro teatrale, più che un'opera, è uno scherzo musicale: *Il poeta spiantato* o *Il poeta in campagna* (Firenze, 1807). Da Firenze passò a Verona a dare *Il ritratto ossia la forza dell'astrazione*; e da Verona a Parma, dove si aperse per lui l'epoca dei trionfi col *Corradino* (1808), scritto in soli tredici giorni, che gli valse l'onore di un busto nel teatro, con questa epigrafe: « *Orphea mutescit lyra, Morlacchique Camœnæ sospiciunt genium* ».

Al *Corradino* seguirono nello stesso anno *Paride ed Enone* (Livorno) e l'*Oreste* (Parma); poscia, (1809) pure a Parma) *Rinaldo d'Asti*, *La principessa per ripiego* (che fu ripetuta per quarantadue sere di seguito); a Roma, li *Simoncino*; alla Scala, *Le avventure di una giornata*; a Roma ancora, *Le Danaidi* (1810).

Dopo tanti successi, Morlacchi fu chiamato alla corte del re Federico Augusto di Sassonia quale direttore della cappella reale e dell'Opera italiana; e in tale ufficio fu nominato a vita, avendo solo ventisei anni!

INCENDIO DEL TEATRO LA FENICE A VENEZIA.
(13 dicembre 1833. — Da un disegno dal vero di G. Pividor).

La Germania segnò pel Morlacchi la conquista della fortuna. Ma più ancora che al vantaggio materiale ed onorifico, servì la permanenza in Germania allo sviluppo artistico delle sue attitudini. Acquistata una completa e più severa coltura, riuscì a correggersi dalla trascuratezza che prima dimostrava, e cominciò così quella nuova maniera a cui è legata la sua fama di musicista-filosofo, e che dovrebbe parere ancor oggi mirabile a chi considerasse il suo capolavoro teatrale — il già citato *Raoul de Créqui*. Pel teatro di Dresda scrisse anche il *Barbiere di Siviglia,* rappresentato quasi contemporaneamente a quello di Rossini, ma.... annientato ben presto dal formidabile confronto.

Nell'oratorio *Isacco* (Dresda, 1817), Morlacchi sostituì all'antico metodo di recitativo una nuova forma, un vero e proprio declamato ritmico, non dissimile dalla moderna melopea wagneriana.

Pei permessi d'assenza di cui poteva godere, il Morlacchi diede parecchie altre opere nei varî teatri, oltre che dell'estero, anche d'Italia; ricordiamo fra queste: *La semplicetta di Pirna* (Pillnitz, 1817); *Boadicea* (San Carlo, 1818); *Gianni di Parigi* (Scala, 1818) — fra le sue opere una delle migliori e che ottenne un vero trionfo — mentre invece cadde sullo stesso teatro (1821) *Donna Aurora*; poi alla Fenice di Venezia *Teobalda ed Isolina* (1822), *Ilda d'Avenel* (1824) e i *Saraceni* (1828). Il teatro Carlo Felice di Genova fu inaugurato (21 giugno 1828) con l'opera di Morlacchi, *Colombo*.

L'elenco ricchissimo, pubblicato dal suo concittadino conte Gio. Batt. Rossi-Scotti di Perugia, dà un'idea del numero copioso delle opere di lui, anche non teatrali. Fra queste vanno specialmente ricordate il *Carmen sæculare*, testo di Orazio, eseguito nel 1819 a Biscofswerda da quattrocento esecutori e colla cooperazione del Weber (che era amicissimo di Morlacchi); la celebre *Messa da requiem*, fatta pei funerali del re Federico Augusto I (1827); e l'episodio del *Conte Ugolino*.

La morte gli impedì l'esaudimento dei suoi due più ardenti desiderî; la riforma della musica sacra italiana, che egli voleva ricondurre alle fonti palestriniane, e il compimento dell'opera *Francesca da Rimini*, nella quale egli intendeva estrinsecare tutte le facoltà dell'ingegno e le risorse degli studî.

Gravemente infermo, volle da Dresda ritornare in Italia, sperando che l'aria nativa lo avrebbe rinfrancato in salute. Ma durante il viaggio morì a Innspruch per un attacco di paralisi polmonare.

* * *

Carlo Coccia.

Tanto fu la rinomanza di questo maestro — nato a Napoli nel 1782 — che quando morì novantenne in Novara, il voto unanime della popolazione volle a lui dedicato il vecchio teatro cittadino. Nè il nome fu deposto quando nel 1888 l'edificio subì la trasformazione che lo rese uno dei più eleganti fra i teatri moderni d'Italia.

CARLO COCCIA.
(Litografia ricavata da un quadro di P. Rizzato).

Ma, per dir il vero, di un sì fecondo compositore non conoscono oggi i più che questo superbo monumento: il teatro Coccia di Novara.

Anche le cronache ne parlano poco. La sua vita non ha nulla di singolare — se ne togli la longevità, poichè morì nel 1873. — La sua carriera artistica si riassume in un lungo elenco di opere — d'ogni genere — e specialmente di melodrammi, rappresentati or qua or là, come le contingenze delle varie « stagioni » richiedevano e con costante fortuna.

Figlio di un valente violinista napoletano, venne destinato dal padre allo studio

dell'architettura, ma le belle predisposizioni del ragazzo per la musica fecerò sì che il padre, mutato consiglio, lo lasciasse dedicarsi interamente all'arte dei suoni. Apprese dapprima la musica da un maestro oscuro, certo Visocchi, indi sotto la guida di Pietro Casella; esordì nel comporre una *Serenata*, poi una *Cantata*, alcuni *Solfeggi* ed un *Capriccio* per pianoforte. Cantava pure allora, con una bella voce di soprano, in alcune chiese di Napoli.

TEATRO COCCIA A NOVARA.
(Fotografia della nobile signora Catherine Faraggiana).

Entrato poscia nel Conservatorio di Santa Maria di Loreto continuò gli studî di canto con Saverio Valente, quelli di contrappunto con Fenaroli. Più tardi ebbe a maestro nella composizione Paisiello. Coccia dovette pure a quest'ultimo di essere stato ammesso come maestro di musica nelle primarie famiglie di Napoli: di avere avuto la nomina di accompagnatore al piano del re Giuseppe Bonaparte, e di avere continuato a scrivere per il teatro, al quale voleva rinunziare dopo il cattivo esito che ebbe il suo primo tentativo, l'opera: *Il matrimonio per cambiale* (Roma, teatro Valle, autunno 1807). Dopo aver visitato molte città d'Italia, ove si portava per mettere in scena le sue opere, si stabilì nel 1823 a Londra, ove venne nominato direttore del Teatro Italiano e maestro dell'Accademia reale di musica. Durante il suo soggiorno a Londra pubblicò varie cantate e scrisse la sua grand'opera *Maria Stuarda*. Ritornato in Italia scrisse ancora alcuni spartiti teatrali, ch'ebbero, come i precedenti, assai lusinghiere accoglienze. Nel 1840 venne chiamato alla direzione della Cappella di Novara, in sostituzione di Mercadante. E nel 1841 fece rappresentare a Torino l'ultima sua opera teatrale *Il lago delle fate*, dedicandosi d'allora in poi esclusivamente alla musica religiosa.

LA LALANDE
nell'opera *L'orfano della selva* di C. Coccia.

*
* *

Pavesi e Raimondi.

Stefano Pavesi (1779-1850), fu nei primi anni allievo della scuola napoletana, ma essendo nato a Casaletto Vaprio, presso Crema, si vide espulso nel 1799 dal Conservatorio della Pietà dei Turchini, quale suddito della Repubblica Cisalpina.

Gli avvenimenti di quell'anno fecero entrare la politica dappertutto. Ne risentirono l'influenza anche gli spettacoli della Scala, sospesi per ordine del Direttorio, allo scopo di permettere la trasformazione del grande palco reale in sei palchetti comuni! Inutile ricordare che, rientrate in Milano le truppe austro-russe, al 2 aprile, fu ordinata la ricostruzione del *palchettone* e gli spettacoli ripresero regolarmente il 13 maggio).

STEFANO PAVESI
(Da una incisione di L. Rados).

Il Pavesi si trovò, ventenne, relegato con altri lombardi sopra una nave-galera per ordine del governo della Restaurazione. E la nave lo portò in Francia dove s'industriò prima entrando come suonatore in una fanfara di Digione, poi improvvisando estemporanee accademie in cui veniva cantata la sua musica dai compagni d'esilio, vestiti nel modo più stravagante coi rifiuti delle guardarobe da teatro

Ritornato a Crema, quando gli avvenimenti l'ebbero permesso, potè riprendere gli studî sotto la guida del veronese Cazzaniga (allievo del Conservatorio di Sant'Onofrio in Napoli), e affrontò il teatro a Venezia, nel 1803, colla sua prima opera: *Un avvertimento ai gelosi*, che gli procurò una scrittura per la Scala, ove si rappresentò nel 1805 la sua seconda opera: *Incognito,* che fu sospesa per ragioni politiche e poi ripresa nel carnevale seguente, mercè radicali modificazioni al libretto.

A Milano, Pavesi ottenne in quell'epoca un grande successo coll'opera: *Trionfo d'Emilia*, ma nel 1806 a Roma il suo *Giocatore* si risolse in una memorabile caduta.

« Poeta, maestro e cantanti — diceva lo stesso Pavesi parlando di quest'opera — ci mostrammo tutti miserabili e fummo ben secondati dallo scenografo che aveva fatto le decorazioni e i costumi di carta dipinta. »

Colla sua facile vena, Pavesi scriveva due o tre opere all'anno. Il *Ser Marcantonio* (Scala, 1810), è la migliore delle sue buffe, ed ebbe il merito di aver ispirato il *Don Pasquale* al Donizetti.

Altre sue opere drammatiche (l'ultima è *Fanella o La muta di Portici* data a

IL GENIO DELLE BELLE ARTI ITALIANE.
(Sipario del Teatro Comunale di Reggio Emilia -- Pittore Chierici, 1857).

GALLI E BADIALI
nell'opera *La donna bianca* di Pavesi.

Venezia nel 1831), ebbero allora grande fortuna in varî teatri. Ma oggi questi spartiti stanno bene soltanto negli archivi, a testimoniare l'abilità del loro autore nel trattare specialmente il canto, ed anche l'istrumentale, ma non vantando nè pregi d'invenzione, nè scintilla di genio.

La vita del Pavesi, tanto burrascosa sul principio, finì placidamente. Nominato maestro di Cappella a Vienna potè poi ottenere la stessa carica a Crema e reggervi l'ufficio per trentadue anni.

Suo contemporaneo, affine per indole artistica, ma forse ancor meno geniale di lui, fu Pietro Raimondi. (1786-1853) romano, ottimo contrappuntista e teorico e, per quanto pedante, insegnante coscienzioso.

Fra le sue opere *Il ventaglio* (dalla commedia omonima di Goldoni), datosi nel 1831 a Napoli e riprodotto poi su tutti i teatri d'Italia, contiene brani di rara fattura; il *terzetto*, specialmente, rimane sovra gli altri stimato ed è di vero effetto comico.

Di lui vuol essere particolarmente ricordato un *acrobatismo musicale* che destò le universali meraviglie. Alludiamo alla ingegnosa sua trilogia biblica, composta di tre drammi: *Putifar, Giuseppe, Giacobbe*, i quali oltre che separatamente, si possono anche eseguire simultaneamente. Tanto sforzo di lavoro e di pazienza il Raimondi compì in soli nove mesi e tre giorni! Quando fu eseguito a Roma nel 1852 destò gli entusiasmi del pubblico, più per la sorpresa della novità e l'ardimento, che per intimo diletto. Per questa artificiosa combinazione di tre drammi in uno, Rossini soleva dire che Raimondi aveva l'aria di essere più uno *speziale* che un compositore di musica.

FACCIATA DEL TEATRO APOLLO A ROMA.
(Da un'incisione del 1850, appartenente alla collezione di Pietro Pieri).

Fu il Raimondi professore al Conservatorio di Napoli e direttore della Cappella di San Pietro in Vaticano, parco di lodi verso gli altri e largo per generose beneficenze: fu, oltre che buon musicista, eccellente parlatore.

*
* *

Giovanni Pacini.

L'autore della *Saffo* nacque in Catania nel 1796 e morì a Pescia nel 1867.

Suo padre, Luigi, che fu dapprima ottimo tenore, poi buffo, voleva far di lui un

CASA OVE NACQUE PACINI.
(Da una fotografia di Federico De Roberto).

ballerino; ma « l'avversione ch'io portavo al ballo — così scrive Pacini nelle sue *Memorie artistiche* — era sì grande, che un giorno, essendo andato alla scuola, dopo che il maestro mi aveva posto fra due tavole (che allora si adoperavano per piegar le ginocchia agli allievi) volgendo egli la schiena per istruire altri giovanetti, alzai d'un tratto la prima tavola che mi obbligava a quel martirio, e fuggii dalla scuola traversando tutta la città di Genova in maglia e scarpini da ballo, e ciò proprio nel colmo dell'inverno ! Mio padre, avendo saputo l'accaduto, mi diede una lezione che poco mi piacque; ma però di poi dimise il pensiero di più oltre contrariarmi! »

E fu allora (1808) che il Pacini, il quale possedeva una bella voce di soprano, fu

IL TENORE RUBINI
nel *Talismano* di Pacini.

mandato dal padre a Bologna a studiare canto sotto il Marchesi. E non solo non si faceva funzione chiesiastica in quella città senza l'intervento del piccolo soprano, ma dovendosi nel 1809 aprire il teatro del Corso con l'opera *Gedeone* del Pavesi, al Pacini fu affidata la parte dell'angelo che doveva comparire per annunziare che Dio prometteva a Gedeone la vittoria contro il Madianita. In costume di angelo « mi si conduce nel soffitto del palcoscenico.... — è il Pacini stesso che racconta — mi si previene di non aver timore, poichè i fili di ferro che devono sostenermi sono sicurissimi, e che perciò dovevo andar con coraggio ad eseguire la mia piccola parte.... Giunse il momento della mia apparizione; fatalità volle che i fili di ferro che mi sostenevano s'imbrogliassero colle corde dei tiloni. La mia apparizione in conseguenza ritardava. Il pubblico s'impazientiva! Un macchinista grida dall'alto di tagliare le corde. A tali parole io mi sgomento e getto degli urli; finalmente, dibattendomi fra le corde e i fili di ferro, *puffete!* comparisco alla vista del pubblico più morto che vivo per lo spavento e pel freddo sofferto. Tutto tremante principio il mio *recitativo* pronunziando invece del testo — non temer Gedeone — *non temer Zabaion!* Può immaginare ognuno quali risate e fischi! Per quella sera il celebre maestro Pavesi non potè chiamarsi fortunato; ond'è che di poi quando c'incontravamo in qualche città mi ripeteva: — Ti ricordi quando per causa tua sono stato fischiato? — »

Ma neppure la carriera di cantante piaceva al Pacini; egli voleva divenir compositore; e si pose a studiare armonia e contrappunto col padre Mattei, e poi composizione sotto Furlanetto, il vecchio direttore della Cappella di S. Marco a Venezia.

Contrariamente ai desideri del padre, che ora ne voleva fare un compositore di musica sacra, egli si volse al teatro: diciassettenne (1813), scrisse per il teatro di Santa Radegonda di Milano, di recente rimodernato, la farsa *Annetta e Lucindo,* che ottenne il favore del pubblico. Questo è il

IL BASSO LABLACHE
nell'opera *Amazilia* di Pacini.

suo primo *esperimento* teatrale, perchè l'opera buffa *Don Pomponio,* da lui scritta precedentemente, rimase inedita.

L'enumerare partitamente le opere di Pacini ci condurrebbe ad un lunghissimo

MEDAGLIA COMMEMORATIVA PER GIOVANNI PACINI.
(Coniata nel 1875).

elenco, stante la grande produttività di lui. Ci fermeremo quindi solo ai punti principali della sua carriera teatrale, bastando pel resto accennare che, oltre a molta musica da chiesa, da camera, cantate e varî scritti didascalici, Pacini scrisse ben più di cento opere teatrali! Era un improvvisatore. Non è quindi a meravigliarsi se la lima appare spesso manchevole nelle sue opere. È per questa grande facilità che Rossini diceva a lui: « Guai se quest'uomo sapesse la musica! Nessuno potrebbe resistergli! »

Nè deve meravigliare se, come oggi la critica fa il viso arcigno alle opere di Pacini, così anche al loro apparire, e non meno severamente, qualche volta il pubblico abbia esternato un giudizio sfavorevole. Pacini stesso, con mirabile sincerità, così chiude le sue *Memorie artistiche*:

> « Settant'anni di storia ti contai
> Fiaschi, pianti, trionfi ed altri guai. »

FEDERICO II.
(Figur. per l'opera *Il barone di Dolsheim*).

Tra la prima farsa, da noi accennata, *Annetta e Lucindo* e l'*Adelaide e Comingio* (Milano, teatro Re, 1818), molte operette egli scrisse con varia fortuna per parecchi teatri italiani. Il successo ottenuto al teatro Re segnò il principio di una serie di trionfi. Ricordiamo quelli di Trieste colla *Sacerdotessa d'Irminsul* su

FAC-SIMILE D'UN FRONTESPIZIC.

libretto di Romani (composta — come più tardi la *Saffo* — in soli ventotto giorni), e quelli di Padova coll'*Atala.*

Questi successi valsero ad aprire le porte della Scala (allora riservata, come il Regio di Torino, il San Carlo di Napoli, la Fenice di Venezia, ai soli *maestri di cartello*) alla sua applaudita opera, *Il barone di Dolsheim*, che appartiene pure al 1818.

Rossini stesso approfitta di tanta fecondità per chiamarlo in suo aiuto in un momento di gran fretta. Rossini aveva preso impegno col duca di Torlonia di scrivere il *Corradino* (*Maria di Shabran*), pel teatro Tordinona (Apollo di Roma, 1821): il carnevale volgeva al termine: a Rossini mancavano ancora sei pezzi: « Vieni tosto da me — scrive Rossini a Pacini — poichè ho bisogno di vederti. Nelle circostanze si conoscono gli amici. » Pacini si affretta a correre a lui; Rossini gli espone il caso proponendogli di dividere la fatica del lavoro pei sei pezzi mancanti. « Tre ne comporrai tu — gli dice — e tre ne comporrò io. Eccoti la carta, una sedia, e scrivi. » Il Pacini non fiatò e si pose al lavoro.... e l'opera fece fiasco!... La mattina dopo la disastrosa rappresentazione, Rossini, trovandosi sul Corso in compagnia d'amici e incontrato Pacini, lo chiama a sè, e, volgendosi alla comitiva, dice: « Dovete sapere, o signori, che ieri sera

non si fischiò solo Rossini, ma anche Pacini, poichè il mio *Corradino* è stato ultimato mercè il suo aiuto. » E Pacini di rimando, prontamente: « Torna per me di grande onore essere stato compagno di sventura al maestro dei maestri. » A proposito di questa collaborazione, noteremo che essa fu proprio soltanto di circostanza, perchè nella *Matilde di Shabran*, rifatta poscia dal suo autore, i pezzi di Pacini furono eliminati.

BUSTO DI G. PACINI
nel Giardino pubblico di Catania.

Nel triennio 1824-26 i trionfi più notevoli furono quelli dell'*Alessandro nelle Indie*: (parole di Metastasio), datosi al San Carlo di Napoli per settanta sere di seguito, e quelli della *Niobe*, che viene considerata uno dei migliori lavori di Pacini e che fu essa pure rappresentata al San Carlo (1826) colla Pasta, la Ungher, Rubini e Lablache. Al pubblico napoletano la *Niobe* piacque talmente che, ad onta di ogni etichetta in riguardo ai Sovrani che assistevano alla rappresentazione, il pubblico, dopo la cavatina cantata dal Rubini, non si contenne, e volgendosi al palco reale, gridò: *E se tu non batti, battimmo nuie.* Fu dopo il successo di quest'opera che, recatosi il Pacini a visitare Zingarelli, questi lo condusse nel refettorio degli alunni (i quali avevano assistito alla prima rappresentazione): e tutti quei giovani proruppero in esclamazioni entusiastiche gettando per aria piatti, bottiglie, e quanto veniva loro sotto mani. Erano fra gli allievi Bellini, Petrella e Luigi Ricci.

TEATRO PACINI A CATANIA.

Dopo la rappresentazione degli *Arabi nelle Gallie*, alla Scala, Pacini passa qualche tempo a Vienna per riprodurre le opere sue migliori. Al suo ritorno ricomincia a lavorare colla sua feconda operosità, ma l'esito non corrisponde all'intenzione e lo scoraggiamento s'impadronisce di lui al punto da

suggerirgli d'abbandonare il teatro. Il volontario esilio non dura tuttavia a lungo, perocchè il successo del *Furio Camillo* a Roma lo rimette sulla breccia ed è allora che a Napoli (1840) vien rappresentata la *Saffo,* il suo capolavoro, scritto anche più prestamente delle altre sue opere (in meno d'un mese): di essa, *coro funebre, recitativo, improvviso, tempo di mezzo* e *cabaletta* furono scritti in due ore!

GIOVANNI PACINI.
(Da un'incisione che lo ricorda giovane e vecchio, pubblicata in occasione della sua morte).

Le opere successive non furono molte, nè ebbero grande importanza. Anche la foga del comporre andava cogli anni diminuendo! Tuttavia — scrive il marchese d'Arcais — « nel 1866 ritornò giovine di trent'anni: in pochi mesi pose in scena due opere nuove alle due estremità della penisola: *Il Don Giovanni di Marana* a Venezia, e la *Berta* a Napoli. Vispo ancora della persona, per lui i viaggi erano uno scherzo, non sentiva il peso delle fatiche e dell'età; viveva una gran parte dell'anno a Pescia, ma inondava dei suoi scritti e della sua musica l'Italia intera ».

***

Molti autori e molti spartiti dimenticati.

Le opere di Conti, di Carafa, di Vaccai, di Coppola, di Vincenzo Fioravanti.... e di molti altri — tutti più o meno schiettamente imitatori di Rossini — han pur vissuto di vita brillante e fortunosa nella prima metà del secolo, ma poi man mano sono scomparse dalle scene. La seconda metà del secolo si chiude senza che alcuno più pensi a queste farfalle, cui lo stesso lume attorno al quale affannose giravano doveva cagionare una sollecita morte.

Cominciamo dal ricordare Carlo Conti, da Arpino (1797-1868), allievo di Zingarelli forse il più servile fra tutti gli imitatori di Rossini. La sua opera più popolare fu il *Bartolomeo dalla cavalla* (comica): il suo lavoro più importante l'*Olimpia* (1829, seria).

Alla Scala fece rappresentare quella *Giovanna di Shore*, di cui dopo le prime recite si dovette cambiare lo scioglimento, mettendo una chiusa allegra invece della morte di Giovanna per fame, contro cui il pubblico aveva protestato.

Inoltre, il Conti compose, su poesia di Andrea Maffei, la famosa *Cantata* per l'inaugurazione del busto a Vincenzo Monti nel teatro dei Filodrammatici di Milano. Giuditta Pasta ne fu interprete e i motivi divennero popolari al punto che non altro si cantava per le strade. Fu un eccellente teorico. Ebbe per allievo Filippo Marchetti; fu *maestrino* di Bellini, e di lui Rossini disse: « è il miglior maestro di contrappunto che in questo periodo (1850 circa) possa vantare l'Italia. »

Michele Carafa dei principi di Colobrano di Napoli (1787-1872) si dedicò all'arte del comporre dopo essersi distinto nel maneggio delle armi ed aver partecipato ad importanti fazioni campali. Cominciò a studiare nel 1814 e scrisse diciassette opere teatrali.

MICHELE CARAFA.

Una singolarissima constatazione a farsi è che i successi delle opere di Carafa furono quasi sempre contrastati da contrattempi speciali. Più d'una volta fu la coincidenza dell'andata in scena d'una sua opera con una di Rossini — che gli era tuttavia amicissimo: — pel *Masaniello* (1829) fu il nascere della *Muta di Portici* di Auber: per le *Nozze di Lammermoor* (1829) la venuta della *Lucia*.

Una sola volta la fortuna arrise al Carafa anche ad onta dei contrattempi. E fu nel 1816, quando fece rappresentare al Fondo di Napoli la sua *Gabriella*, quasi contemporaneamente all'*Otello* di Rossini, riuscendo ad ottenere un grande successo, tanto che Rossini stesso ebbe a dire: « entrambi ci battemmo sullo stesso terreno senza che l'uno restasse vincitore dell'altro. »

Ma ordinariamente succedeva il contrario. E Carafa diceva: — Che fortuna ha Rossini! Non sa molto, eppure ottiene sempre dei grandi successi. — Al che Rossini, pronto, rispondeva: — Che peccato! — Carafa ha gran talento e fa sempre fiasco!

Una particolarità della vita del Carafa fu il suo amore pel vecchio cavallo che gli ricordava i tempi della sua vita militare. Lo custodiva, lo adorava come un idolo....

IL TEATRO SAN CARLINO, IN DEMOLIZIONE.
(Dalla *Cronaca del San Carlino* di S. Di Giacomo).

e le sue cure furono premiate con una medaglia dalla Società protettrice degli animali. Il cavallo morì vecchissimo, come, del resto, il suo padrone, che si spense novantenne a Parigi, lasciando tutta la sua musica al Conservatorio di Napoli.

Nicola Vaccai, di Tolentino (1790-1848), ebbe il vanto di potersi chiamare collaboratore di Bellini. I lettori conoscono l'aneddoto che si riferisce alla *Giulietta e Romeo* di Vaccai ed ai *Capuleti e Montecchi* di Bellini. Dopo che la Malibran n'ebbe dato, nel 1832, l'esempio, si eseguì ordinariamente coi primi due atti dell'opera di Bellini l'ultimo di quella del Vaccai. Per questo soltanto non si può dire che tutte le pagine scritte dal Vaccai siano ormai sconosciute.

Professore di canto e compositore, il Vaccai cominciò coi *Solitari di Scozia* (Napoli, 1814), e, attraverso a non poche altre opere, finì colla *Virginia* (Roma, 1839). Scrisse in collaborazione con Coppola, Donizetti, Mercadante e Pacini la *Cantata in morte della Malibran,* che fu eseguita senza successo alla Scala il 17 marzo 1837. Morì a Pesaro.

Del Coppola, siciliano (1793-1877), è presto detto. Ottenne un grande successo colla *Nina pazza per amore* (Roma, 1835), e scrisse oltre quindici opere, fra cui è tenuta in maggior pregio quella che si intitola gli *Illinesi* (Torino, 1836). Ebbe la stima di Rossini, malgrado ne imitasse troppo pedestremente lo stile, e in tarda età compose la messa solenne pel trasporto delle ceneri di Bellini a Catania (1875).

Un altro nome che vogliamo qui ricordare è quello di Vincenzo Fioravanti, romano (1799-1877), figlio di Valentino (vedi I capitolo) e operista anch'esso, a dispetto della volontà del padre.

Studiava da prima medicina, di mala voglia. Nel 1815 si presentò al vecchio maestro Iannaconi, dicendogli: « Io ho irrevocabilmente stabilito di dedicarmi allo studio della musica; vorreste voi farmi lezione gratis, ad insaputa di mio padre? » Ed il maestro a lui:

NICOLA VACCAI.
(Da una incisione del 1827).

« Ma sai tu che per divenire un buon compositore di musica si deve studiare molto? »

« Io studierò notte e giorno, a costo di morire; purchè un giorno io possa sentirmi risonar nelle orecchie il dolce nome di maestro! »

« Ed io acconsento a darti lezione.... Tuo padre si chiama Valentino e fu valente; tu ti chiami Vincenzo e sarai vincente. »

E il giovane si mise a studiare davvero, notte e giorno, al punto che per la continua applicazione era divenuto quasi cieco; e solo dopo molto tempo potè occuparsi ancora, sebbene la vista gli fosse rimasta imperfetta.

Ma ecco, un bel giorno, il padre, il quale allora era a Napoli, lo chiama a sè volendolo far laureare colà in medicina. Come affrontare la paterna ira? Fu la madre che lo aiutò, mettendo sul tavolo del marito un pezzo di musica del figlio prima che avvenisse il temuto colloquio.

PIETRO ANTONIO COPPOLA.
(Da una litografia del tempo).

— Di chi è questa musica? — disse, dopo averla esaminata, il padre. — La buona donna gli presentò allora il figlio, dicendo: — Ha voluto fare il maestro.

— L'hai voluto fare — soggiunse il padre — te ne pentirai.

Tuttavia il padre non s'oppose più, ma, anzi, gli fu di guida nella nuova carriera che cominciò al San Carlino di Napoli (1819) coll'opera buffa *Pulcinella molinaro* e proseguì, per un certo tempo, con buona fortuna. Fra le molte opere scritte è notevole specialmente *Jacopo lo scortichino* (Napoli, 1855).

Ma gli avvenimenti politici e le solite guerre de' colleghi, fecero sì che la fortuna gli volgesse poi le spalle: talchè egli dovette bene spesso non ricusare l'obolo della carità privata per vivere. « Così — egli diceva — si avverò in parte la profezia del padre! »

Allorchè si trattò di nominare un professore di contrappunto al R. Collegio di musica di Napoli, Fioravanti sperò d'essere scelto; ma invece il posto fu messo da Mercadante a concorso. Egli, pur non volendo assoggettarsi a ciò, scrisse e presentò una fuga a quattro voci, dedicata al Mercadante, nella quale la proposta del soggetto era fatta su queste parole: « Dimmi se tu il sapresti fare, o direttore »; ed il controsoggetto rispondeva: « Credo di no, credo di no ».

Ottenne poi l'insegnamento musicale e la direzione del R. Albergo dei Poveri, prima col solo alloggio e vitto, poi con 85 lire al mese. Con sì larghi emolumenti non è a dire se morì poverissimo!...

* * *

I fratelli Ricci.

Luigi (1805-1859), fiorentino di nascita e napoletano d'elezione, fu allievo di Zingarelli, che lo guidava nello studio della musica severa. Ma una naturale tendenza verso la musica giocosa, spinse ben presto il Ricci a coltivarla di preferenza, di nascosto del vecchio maestro e sotto la direzione di Pietro Generali.

CIELO DEL TEATRO APOLLO A ROMA.
(Dal progetto originale — Collezione Pietro Pieri).

Nel 1823 aveva scritto pel Collegio la prima opera buffa *L'impresario in angustie*. Ma come darla senza urtare la suscettibilità di Zingarelli? Si ricorre ad uno stratagemma, facendogli credere che l'opera annunciata era l'omonima farsa di Cimarosa. Il pubblico va in visibilio e acclama l'autore, tanto che questi è costretto a venire alla ribalta, svelando così l'intrigo a Zingarelli.... il quale, preso in mala parte lo scherzo, andò su tutte le furie, e non perdonò al Ricci, se non parecchio tempo dopo, allorchè, celebrandosi nel Collegio la festa dell'austero maestro, il Ricci compose la Cantata in suo onore.

Il Ricci fu ben presto ricercato da tutti gli impresari dei teatri, e di Napoli e di fuori; la sorte gli arrise quasi sempre quando trattò il genere buffo; ma allorchè volle darsi al serio fu inferiore alla mediocrità: la *Neve*, datasi alla Canobbiana di Milano nel 1830, fece.... agghiacciare il pubblico. Ma l'anno dopo, ritornando al giocoso, si prese la rivincita alla Scala colla *Chiara di Rosemberg*, della quale è rimasto famoso il duetto detto della *pistola*, che comincia colle parole: *Quell'antipatica vostra figura*, modellato sul genere del celebre *Se fiato in corpo avete* del *Matrimonio segreto*, che tutti i maestri, diceva Rossini, hanno imitato. « Primo fui io (così Rossini alludendo a quello della sua *Cenerentola*: *Un segreto d'importanza*), poi venne Mercadante, poi Donizetti, in seguito Luigi Ricci, e quanti ne verranno appresso non potranno fare diversamente. Quando il tipo è perfetto, bisogna prenderlo a modello, e, se, per essere troppo bello, non si può imitare, è però permesso di copiare, o, meglio detto, *rubare* l'inventore. Chi si ubbriaca di vino del Reno o di Sciampagna non sarà mai detto uomo volgare o poco educato ».

LUIGI RICCI.
(Litografia del Focosi da un dipinto di Cesare Poggi).

L'opera sua giudicata migliore è *Un' avventura di Scaramuccia* (Scala, 1834) su libretto di Romani, e quella che ebbe maggior fortuna fu *Crispino e la comare*, composta in collaborazione col fratello Federico (Venezia '50), insieme col quale già altre opere aveva scritto. Ma in generale la troppa facilità che aveva il Ricci nel comporre lo rendeva trascurato nel limare; la sua musica è più spesso triviale che eletta.

A proposito della sua opera *La festa di Piedigrotta*, va ricordata l'abilità dell'impresario Musella che riuscì ad imporla al pubblico, malgrado il mancato successo della prima rappresentazione. Musella da prima avrebbe voluto che il maestro facesse dei tagli in parecchi punti dello spartito. « Ma il maestro — così racconta un testimonio di quel tempo — fece lo gnorri; non si faceva trovare in casa; pregato caldamente un giorno dall'impresario, che a caso trovò per via, di andar da lui a far que' tali tagli, il maestro con lui avviossi, ma trovato lì vicino un venditore di fichi, vi si fermò, ne fece una scorpacciata, e poi disse non esser più in grado di far nulla.

TEATRO RE A MILANO.
Da una incisione del 1850).

« Disperato il Musella, cui la caduta della *Piedigrotta* avrebbe cagionato gravi danni, mentre dichiarava pazzo il maestro, pensò allora ad uno stratagemma. Alla quarta rappresentazione dell'opera del Ricci (che si dava al Teatro Nuovo), quando anche al teatro del Fondo e dei Fiorentini stava per finire lo spettacolo, prese in affitto dodici vetture da nolo a due cavalli, e per più di tre quarti d'ora, le vetture salivano per uno dei vicoli adiacenti al teatro; per suo ordine vi si fermavano dinanzi un poco, e ridiscendevano per un altro vicolo, e poi di nuovo in via Toledo. Quell'insolito correre di carrozze a quell'ora destò la curiosità di molti, che tornavano da altri teatri, insospettì la polizia; ma quando si sparse la voce che si accorreva all'opera nuova del Ricci, i poliziotti si acquetarono; quelli che alla prima sera non avevano applaudita l'opera, credettero di essersi ingannati e, pentiti del giudizio precipitoso, volevano trovar modo di modificarlo.... La sera seguente l'esecuzione di *Piedigrotta* fu una festa.... e così per moltissime altre rappresentazioni; e d'allora in poi, dal 1851 al 1860 (dopo il teatro fu distrutto) il Musella fu costretto, non appena entrava l'agosto, a mettere in scena la *Piedigrotta....* »

Di quest'opera rimasero sovratutto popolarissimi un coro, nel quale si avvicendano le grida dei varî venditori, e una tarantella.

Alla morte del Farinelli, Luigi Ricci gli successe come direttore del Teatro Grande di Trieste (1837), e maestro della Cappella di quel Duomo, pel quale scrisse moltissima musica sacra.

TEATRO DI S. RADEGONDA A MILANO.
(Da una incisione del 1850).

Fu a Trieste ch'egli fece conoscenza e s'invaghì delle bellissime boeme Lidia e Francesca Stolz, sorelle della celebre Teresa, e una ne sposò, Lidia.

Ma una grave sventura doveva coglierlo e spegnerlo nel modo più doloroso. Già un umor nero cominciava ad impossessarsi dell'animo suo: come una nube passava nel suo cervello. I facili e smo-

dati amori nelle forme più acute, avevano minato la sua esistenza e, come dieci anni prima Donizetti, così Ricci per le stesse cause e dello stesso male doveva morire. Egli lo presentiva; spesso davanti a un ritratto del grande Bergamasco: « Io finirò com'esso » diceva. E così avvenne. Niuna cura pietosa potè arrestare la catastrofe: rinchiuso nel manicomio di Praga, vi morì il 31 dicembre 1859.

Il fratello Federico (1809-1877) era nato a Napoli ed ivi pure aveva studiato composizione con Zingarelli e Raimondi. Amicissimo di Bellini, ricevette da lui, che allora era il primo degli alunni del Conservatorio, il brevetto di *Maestrino*. Ma l'amore che lo legava al fratello Luigi gli fece abbandonare il Collegio per seguirlo a Roma dopo che quegli vi si stabilì (1829); e qui seguitò da sè gli studî sotto la guida del fratello stesso.

A Roma conobbe in quel tempo il famoso pittore Orazio Vernet del quale frequentava il salotto, dove allora conveniva in conversazione tutta l'aristocrazia dell'intelligenza.

« — Che mi direste, caro maestro — gli disse un giorno il Vernet — se vi annunciassi che mi sono servito del vostro volto espressivo e della vostra testa caratteristica per un quadro che sto lavorando?... L'altra sera voi mi rimaneste scolpito in mente, tanto che ho dovuto rappresentarvi sulla tela: venite meco e ditemi se vi sono riuscito.

FEDERICO RICCI.

« — E il soggetto? — chiese Ricci.

Ma Vernet, sorrise volendo fargli una sorpresa. E la sorpresa davvero deve essere stata grande pel Ricci quando si vide nel quadro sotto le spoglie di Oloferne. Ma chi era la seducente sirena-carnefice Giuditta? — La futura moglie di Rossini!...

Più tardi (1824), Vernet gli fece davvero il ritratto; e questo ora si trova al Conservatorio di Napoli.

Federico Ricci compose la prima opera *Il colonnello*, in collaborazione col fratello (1835): collaborazione che, come già si disse parlando di Luigi, avvenne per molte altre opere: principale fra tutte *Crispino e la comare.*

Ma anche da solo egli ne scrisse, e la prima fu *Monsieur de Chalumeaux* (Venezia, 1835), pure buffa e che incontrò favore.

Delle *Prigioni di Edimburgo* (Trieste, 1838), è rimasta popolarmente famosa la barcarola *Sulla poppa del mio brick.* Due anni dopo (quando appunto un nuovo astro appariva sull'orizzonte, Giuseppe Verdi coll'*Oberto*), *Un duello sotto Richelieu* ottenne appena un successo di stima alla Scala. Ebbe invece miglior fortuna col *Michelangelo e Rolla* (Firenze, 1841), esecutori la Strepponi, che fu poi moglie di Verdi, Bornoni e Moriani, al quale ultimo l'opera stessa è dedicata e che per essa fu chiamato *il tenore*

della morte. Nello stesso anno scrisse, sempre con buon esito, *Corrado di Altamura*. Fu Federico Ricci che compose — su libretto di Romani — la cantata *La Felicità* per le nozze di Vittorio Emanuele, allora soltanto principe (Genova, Carlo Felice, 1842).

Nel '43 il Ricci si recò a Parigi ed ivi soggiornò alcun tempo, ricercato specialmente nelle artistiche conversazioni tenute dalla contessa Merlin, che aveva altre volte usato le stesse cortesie a Rossini, a Bellini e a Donizetti.

Altre opere scrisse Federico Ricci e da solo e col fratello per Trieste, Vienna, Venezia, ecc., con esito ora buono, ora cattivo; e carico d'onorificenze e universalmente compianto morì a Conegliano nel 1877.

Prima di finire è bene ricordare il modo usato dai due fratelli Ricci nella collaborazione delle opere. Prendiamo, per esempio, il *Crispino*, che — a parte la sua banalità — mostra pure unità di stile, talchè sembra di una sola mano. Divisero per metà ciascuno i pezzi del libretto, senza obbligarsi a seguire alcun ordine prestabilito: ognuno lavorava per conto proprio. Sono di Luigi i primi sei pezzi: di Federico la cavatina del baritono *Io sono un po' filosofo*, la scena e duetto del pozzo e il duetto finale del primo atto fra Annetta e Crispino. Niente di Federico nel secondo atto: di lui invece nel terzo atto: il duetto fra tenore e baritono, il terzetto della consultazione dei tre bassi, il coro dei medici *Misteri impenetrabili* e il sestetto *Qual ti veggo o mia diletta*.

Eppure se non si vedesse notato nella partitura il nome del singolo autore di ciascun pezzo, sarebbe impossibile dire che l'opera è di due mani, o che questo o quest'altro pezzo è piuttosto di Luigi che di Federico.

* * *

Francesco Saverio Mercadante.

Nacque nel 1797, ma dove e da chi? Molte sono state le polemiche sulla patria di Mercadante — chi lo disse di Napoli, chi d'Altamura; e gli uni e gli altri sudarono a portar documenti, fedi di battesimo comprese, per suffragare le proprie opinioni — nè la questione è oggi risolta. Inoltre, la nascita di Mercadante è così circondata di oscurità che v'ha chi lo asserisce figlio di ignoti; ma su questo punto pare ormai accertato che Giuseppe Mercadante lo abbia riconosciuto per proprio figlio, nato da Rosa Bia, una sua servente. In ciò sembrano ora concordare tutte le opinioni; mentre ai suoi tempi la cronaca maligna susurrò troppi sottintesi per l'alta protezione e pel grande affetto che a lui prodigava il napoletano Canonico Cagnazzi: fatto, del resto, questo, d'un interesse.... non musicale, e che quindi non riguarda il nostro argomento.

MERCADANTE A TRENT'ANNI.
(Incisione del tempo).

GIUDITTA E OLOFERNE.

(Quadro di Orazio Vernet in cui sono riprodotte le sembianze del m.' F. Ricci e della cantante I. Colbrand).

Quanto al suo luogo di nascita, senza giurare sulla fede di Florimo che crede sovra tutti d'aver dimostrato la *napoletanità* di Mercadante, diremo solo che questi, persuaso o no, amava essere creduto tale e al Florimo diceva: « Napoli, Napoli, Napoli: e quando volete tutti persuadervi che io sono napoletano pure sangue? » Frase questa a cui il Chilesotti (un partigiano di chi vuole Mercadante d'Altamura) non attribuisce valore alcuno.

Comunque possa essere risolta la disputa, noi l'abbandoniamo, per occuparci esclusivamente dell'operista. Egli era dotato di una grande facilità per apprendere e comporre la musica. Da giovinetto suonava i più svariati istrumenti e scriveva per istinto e d'ispirazione, senza il soccorso di studî speciali, pezzi per banda od orchestra che poi anche dirigeva.

Fu Zingarelli che, conoscendo il facile ingegno di Mercadante, lo avviò agli studî musicali più severi; e dopo un paio d'anni (1818) in una visita solenne fatta da Rossini al Conservatorio di musica, questi, udendo due Sinfonie da Mercadante scritte e dirette: « Caro maestro — disse a Zingarelli — vi faccio i miei complimenti per questo vostro caro allievo; le sue due composizioni mi danno seriamente a pensare; e vedo bene che i vostri alunni cominciano dove noi terminiamo. »

TAVOLA DI COSTUMI
per l'opera *Medea* di Mercadante.
(Dalla collezione Lucca).

La prima grande opera seria scritta da Mercadante è l'*Apoteosi d'Ercole* (San Carlo 1819), che incontrò pienamente il favore del pubblico: il *terzetto*, modellato su quello di *Ricciardo e Zoraide* di Rossini e una *cabaletta* finale, divennero popolarissimi. Più tardi invece la sua *Maria Stuarda* cadde al Comunale di Bologna.

Ma l'opera che cominciò a dargli fama più stabile fu *Elisa e Claudio*, in seguito alla quale ovunque lo si proclamò rivale di Rossini.

A questa seguirono, in poco più di due anni, ben *otto* opere; ma di esse tre sole piacquero: la *Didone abbandonata* (Torino, 1823), *Gli amici di Siracusa* (Roma, 1824), e *Nitocri* (Torino, 1824). Bisogna anche aggiungere che questi successi molto si dovettero all'essere allora il Mercadante quasi solo a scrivere per i teatri d'Italia. Rossini si era stabilito a Parigi, Morlacchi a Dresda e gli altri compositori non rispondevano ormai più al nuovo gusto del pubblico. Il merito reale della sua musica non era allora da tutti conosciuto, e infatti a Vienna, nel 1824, di parecchie sue nuove opere una sola

piacque, *Elisa e Claudio*; e la critica non gli risparmiò il biasimo per quella sua negligenza e quel certo andamento trasandato che i severi studî tedeschi certo non potevano ammettere.

Le critiche mossegli fecero sì che egli s'accingesse, a scrivere con maggior ricercatezza; ma sia perchè ciò fosse per lui più un ostentato artificio che una naturale evoluzione, sia perchè il pubblico napoletano si fosse abituato ad udirlo in quella prima sua maniera, egli nel 1825 non ottenne a Napoli colla *Ipermestra* che l'approvazione di pochi intelligenti.

Ma la fortuna di Mercadante doveva continuamente avere degli ondeggiamenti, poichè se nel 1826 a Venezia le opere *Erode* e *Marianna* non piacquero, *Donna Caritea* ottenne invece (sia a Venezia che in tutta Italia) l'universale favore.

Di quest'opera, nel tempo del Risorgimento nazionale, divenne celebre e popolare un coro che serviva come inno patriottico di circostanza; questo:

« Aspra del militar
Benchè la vita
Al lampo dell'acciar
Gioia l'invita.
Chi per la *gloria* muor
Vissuto è assai
La fronda dell'allor
Non langue mai. »

Alla parola *gloria* veniva sostituito *patria*.

IL BASSO LEONARDI
nell'opera *Il Giuramento*.

Gli alti e bassi continuarono per Mercadante tanto in Italia che nella Spagna (dove fu direttore del teatro di Madrid) e nel Portogallo. Pel successo colà ottenuto colle opere *Don Chisciotte* e *La testa di bronzo*, i napoletani lo richiamarono in patria, dove diede *Zaira* (1831) con maggior fortuna che non avesse prima ottenuto collo stesso soggetto Bellini a Parma. Poi ebbe altri insuccessi, ma finalmente col *Giuramento* (Scala, 1837), ottenne il più splendido incontro. Così infatti egli scriveva al Florimo (l'amico e il consigliere di tutti i musicisti di quel tempo): « Non avrei creduto che prima di morire potessi avere alla Scala un esito più brillante ancora dell'*Elisa e Claudio*; pure ciò successe col *Giuramento*. A ciò molto ha contribuito l'aver praticati i consigli che mi desti ».

E la nuova sua maniera cercò egli ancor meglio di sviluppare nelle opere seguenti:

I SEPOLCRI DEI RE DI DANIMARCA.
(Scena del Sanquirico per l'*Amleto* di Mercadante — Scala, 1823).

Il bravo (Milano, 1839), nel quale l'autore venne coronato sulla scena; *Le due illustri rivali,* che scrisse durante una terribile oftalmia che lo aveva colpito e che gli fece perdere un occhio, ed *Elena da Feltre.* A proposito di quest'ultima, così ancora scriveva allo stesso Florimo: « Ho continuata la rivoluzione cominciata col *Giuramento,* variate le forme, bando alle cabalette triviali, esilio al *crescendo,* tessitura corta, meno repliche, qualche novità nelle cadenze, curata la parte drammatica, l'orchestra ricca senza coprire il canto, tolti i lunghi *a soli* nei pezzi concertati, che obbligavano le altre parti ad essere fredde a danno dell'azione, poca gran cassa e pochissima banda ».

Quest'opera, come la seguente (*Vestale*), furono, al San Carlo di Napoli, dirette dal Florimo, essendo Mercadante allora impegnato nella direzione della Cappella di Novara: ed ambedue ebbero trionfale successo.

Dopo *La solitaria delle Asturie* (Venezia, 1840), Mercadante fu eletto a succedere a Zingarelli come direttore del Collegio di musica a Napoli, ed ivi scrisse il *Proscritto* (1841), *Il Reggente* (Torino, 1843), *Leonora* (Napoli, 1844), e *Gli Orazi e i Curiazi* (Napoli, 1846).

Giova qui riportare alcune considerazioni del Florimo sullo stato dell'arte napoletana di quel tempo, e in ispecial modo su quest'ultima opera del Mercadante.

« Trentasei anni or sono — scrive Florimo — la coltura generale ed artistica era, ne' giovani che si dedicavano all'arte, molto giù. Si gabellavano per maestri quei giovani che a mala pena avevano percorso i *partimenti* del Fenaroli.... Trovare un giovane che sapesse correttamente armonizzare era assai raro.... Pochi credettero erudirsi.... Facevano tutto per gusto, per ingegno, ignoranti com'erano perfino dell'armonia.... Questo, quanto allo stato dell'arte: i non artisti, poi, s'intrattenevano più del libretto che della musica, e poichè nella scuola s'amava la patria pei fatti dell'antichità greca e romana, un'opera che avesse un soggetto da essa desunto, aveva assicurata la sua fortuna. Ora gli *Orazi* erano appunto del tipo preferito.... Da ultimo le aspirazioni liberali, che si volevano veder effettuate, facevano sì che nell'udirsi le parole magiche di patria, di libertà, d'indipendenza, di morte ai tiranni, tutti se ne andavano in sollucchero, commovevansi altamente, e per anacronismi ed anatopismi riferivano ai tempi loro quello che era di altri tempi, di altri luoghi, di altre persone, di altri eroi. Il libretto d'argomento romano, dunque, non la musica, conquise in primo luogo: in secondo luogo la musica fragorosa entrò subito nelle grazie dei maestri: la quantita, non la qualità era allora un pregio.... L'esecuzione eccezionale fece il resto (cantavano negli *Orazi e Curiazi* la Frezzolini, il Fraschini e il Balzer, che erano sul più bel fiore della loro carriera); e gli *Orazi e Curiazi* furono per Napoli un capolavoro. Fuori non piacquero.... »

Si tentò alcuni anni or sono di esumarli; ma non mancò chi disse che meglio sarebbe stato se non li avessero destati dal lungo letargo. Gli avvenimenti politici non permisero che si desse a Milano nel 1848 la *Schiava saracena*, che fu data poi con successo a Napoli nel '50. Quivi pure il maestro scrisse *Medea*, *Violetta* (1852), *Statira* (1853) e *Pelagio* (1857), col solito esito.... elastico, poichè, anche quando le opere alla prima udizione piacevano al pubblico, i critici non perdonavano a Mercadante gli effetti banali, il fragore assordante, la mancanza d'unità di stile, e così avveniva che lo stesso pubblico a poco a poco le prendesse in uggia.

TEATRO MERCADANTE A NAPOLI.

Nel frattempo (1851), Mercadante aveva scritto anche la *Virginia,* ma essa pure, per ragioni politiche, non si potè dare che quindici anni dopo, quando cioè il povero maestro era divenuto completamente cieco. Ma anche in quest'opera, come negli *Orazi e Curiazi* — e peggio ancora — Mercadante non fu all'altezza del soggetto: ebbe a Napoli

un successo di compassione per la lacrimevole infermità dell'autore; ma a Roma cadde più decisamente e per sempre.

Durante la sua cecità dettò molta musica sacra, da camera e strumentale, fra cui le quattro Sinfonie in omaggio a Bellini, a Donizetti, a Pacini e a Rossini, le quali, più che Sinfonie, come egli le volle chiamare, non sono altro che zibaldoni, *potpourri* fatti colle melodie di quei maestri, storpiate e svisate. Si ha di lui in questo tempo anche un'opera seria *L'orfana di Caterina dei Medici*, su poesia postuma del Cammarano.

MONUMENTO A SAVERIO MERCADANTE IN NAPOLI.

Del Mercadante fu assai biasimata la trascuranza con cui si occupò — e lungamente — della direzione del Conservatorio di Napoli. Si suol dire che a lui sia dovuta la decadenza di questa celebre scuola che, dopo aver dato sì abbondanti frutti, parve ad un tratto divenir sterile. Mercadante non si curava che di ottener dagli allievi buone esecuzioni. Quanto alla musica non voleva eseguita che la propria.

Ad un amico, che gli suggeriva di introdurre nel Conservatorio studî che elevassero la coltura dei giovani, rispondeva: « Questi studî a che servono? Io pure sono reputato uno dei primi maestri, ma non ho fatto niente di quello che tu dici.... D'altra parte io poi non potrei attuarli, perchè le idee son tue. Se fossero venute in mente a me, avrei fatto in modo di dar loro corso ».

La sua ignoranza poi in fatto di lettere era ostinata al punto da fargli odiare

SAVERIO MERCADANTE
al tempo in cui dirigeva il Conservatorio di Napoli.

i libri. Al Florimo, che insisteva perchè acquistasse libri per la biblioteca del Conservatorio, diceva: « In vita mia vi confesso che non ricordo di aver mai aperto un libro: i libri non insegnano che.... a chiacchierar molto.... Io ti consiglio, caro Florimo, col danaro che mi proponi di voler spendere per acquistare libri, comprarne *carne e maccheroni*, e farli mangiare a questi cari giovinetti: li gradiranno di più ».

Si racconta anche che una volta il poeta Cammarano gli presentò una scena della *Vestale*, ove in nota trovavasi scritto: « *qui entra Licinio*: » e Mercadante musicò anche queste parole!...

E tuttavia era nella tecnica musicale valentissimo e profondo.

Morì il Mercadante per un attacco di apoplessia: e gli furono resi solenni ed affettuosi onori funebri. Pochi anni dopo la sua morte (1876) gli fu eretto in Napoli un monumento; e più tardi al suo nome fu dedicato l'antico teatro del Fondo, totalmente rinnovato.

« Il Mercadante — così scriveva Florimo — resta nella storia fra le costellazioni di seconda grandezza del XIX secolo. Le quattro parti reali, per dirla con una metafora tratta dall'arte armonica, o le stelle di prima grandezza, per continuare la stessa similitudine, sono Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, che chiude tanto splendidamente il ciclo rossiniano, ch'è il ciclo musicale del secol nostro. »

SIPARIO DEL TEATRO APOLLO DI ROMA.
(Pittura di Cesare Fracassini).

CHIESA DELLE RONCOLE PRESSO BUSSETO (PARMA).
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

CAPITOLO VI.

GIUSEPPE VERDI.

IL PERIODO DEGLI STUDÎ. — LE DUE PRIME OPERE. — IL « NABUCCO ». — DI BENE IN MEGLIO: « LOMBARDI » ED « ERNANI ». — DAI « FOSCARI » ALLA « LUISA MILLER ». — IL CAPOLAVORO: « RIGOLETTO ». — DAL « TROVATORE » AL « DON CARLOS ». — « AIDA ». — « OTELLO » E « FALSTAFF ». — VECCHIAIA VERDE.

Il periodo degli studî.

Il « cigno di Busseto » non è nato proprio nella città emiliana che risponde a questo nome. ma in una sua frazione, le Roncole, a circa tre chilometri di distanza.

CASCINA DELLE RONCOLE, OVE NACQUE G. VERDI.
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

L'atto di nascita, ricorda colla secca semplicità dello stile ufficiale, il grande avvenimento così (1):

« L'an mil huit cent treize, le jour douze d'octobre, à neuf heures du matin, par devant nous adjoint au maire de Busseto, officier de l'état civil de la commune de Busseto susdite, département du Taro, est comparu Verdi Charles, âgé de vingt-huit ans, aubergiste, domicilié à Roncole, lequel nous a présenté un enfant du sexe masculin, né le jour dix du courant, à huit heures du soir, de lui déclarant et de la Louise Utini, fileuse, domiciliée à Roncole, son épouse, et auquel il à déclaré vouloir donner les prénoms de Joseph-Fortunin-François. Lesdites déclaration et présentation faites en présence de Romanelli Antoine, âgé de cinquante-un ans, huissier de la mairie, et Cantù Hiacinte, âgé de soixante-un ans, concierge, domiciliés à Busseto, et, après avoir donné lecture du présent acte au comparant et témoins, ont signé avec nous. »

« Antonio Romanelli — Giacinto Cantù — Verdi Carlo — Vitali, adjoint ».

Presso la chiesa delle Roncole, i coniugi Verdi (Carlo e Luigia, nata Utini) avevano aperto un negozio di « posteria » ove i contadini del vicinato trovavano — specialmente

(1) In causa della dominazione napoleonica, la lingua francese era allora usata anche nei *départements au de la des Alpes*.

I PRIMI AMICI DI GIUSEPPE VERDI.
(Disegno di Carlo Pasini).

nei giorni festivi — il necessario per molti usi della vita, dalla farina al vino, dalle spezierie al tabacco. Il modesto esercizio, modestamente prosperava, e la venuta del piccolo Giuseppe Francesco Fortunato completò la felicità dei due sposi.

L'infanzia di Verdi nulla ebbe di particolarmente notevole. Docile, poco espansivo e precocemente pensieroso, il fanciullo non meritò mai castighi e di rado rimproveri dai genitori. Gli toccò invece un giorno un violento rabbuffo dal parroco e.... da quel momento fu decisa la sua carriera.

« Secondo l'uso dei bambini — racconta Anton Giulio Barrili — faceva qualche volta il chierichetto in chiesa e sapeva già servire la messa. Un giorno, per sua sventura, mentre stava ginocchioni sui gradini dell'altare, poco badando ai bisogni del celebrante e molto ai suoni dell'organo, non udì il prete che domandava le ampolline. La domanda fu ripetuta un paio di volte, ma invano; allora il celebrante, che non era veramente un esemplare di pazienza, si voltò, diede uno spintone al piccolo servente e lo mandò ruzzolone in un canto. Il fanciullo non n'ebbe che una pèsca alla fronte; ma fu lì per lì stordito dal colpo: svenne e fu necessario spruzzargli d'acqua la testa perchè rinvenisse. Se ne andò a casa dolente, ma senza piangere, e alle cure sollecite, alle inchieste amorevoli dei genitori, non rispose che una cosa: gli facessero studiare la musica. Come non farlo contento del suo desiderio? Aveva comperato con un ruzzolone il diritto d'impararla. Carlo Verdi, il padre del fanciullo, cavò dallo stipo una parte dei suoi risparmi, e comprò una spinetta da un vecchio prete del vicinato.... »

È questa la spinetta storica che ancor oggi si conserva a Sant'Agata e nell'interno

VERDI A TRENT'ANNI
(Litografia del Focosi).

della quale l'accordatore che l'accomodò allora, perchè servisse alle manine di Giuseppe Verdi, lasciò scritto, con poca ortografia, ma con profetica divinazione:

« Da me Stefano Cavaletti fu fato di nuovo « questi saltarelli e impenati a corame, e vi « adatai la pedaliera che io ci ho regalato « come anche gratuitamente ci ho fatto di « nuovo li detti saltarelli, vedendo la buona « disposizione che ha il giovinetto Giuseppe « Verdi d'imparare a suonare questo istru- « mento, che questo mi basta per esserne del « tutto sodisfatto. Anno domini 1821 ».

La buona disposizione di Verdi per la musica s'era già manifestata coll'attenzione ch'egli prestava, oltre che all'organista Baistrocchi, che veniva da Busseto per suonare in chiesa, a tutti i suonatori ambulanti che passavano dalle Roncole, e specialmente a un lacero violinista, verso cui una tacita ammirazione legava il futuro maestro. Ma dopo l'acquisto della spinetta e le prime lezioni del Baistrocchi, l'attitudine si palesò più chiara e fece miracoli.

In breve, l'ufficio di organista delle Roncole, passò dal vecchio Baistrocchi all'undicenne Verdi. E ben presto, stabilitosi a Busseto per studiare sotto la guida del canonico Seletti, potè coltivare le innate eccezionali facoltà mercè l'appoggio di Antonio Barezzi, grosso mercante e appassionato suonatore di flauto, che fu preso da viva simpatia pel precoce giovanetto.

Il Barezzi presiedeva e radunava in casa sua la *Società Filarmonica di Busseto*, composta da dilettanti che davano concerti e serate sotto la guida del maestro Provesi. Ed in queste riunioni il Verdi si formò la prima coltura musicale, acquistando cognizioni pratiche e preziosi ammaestramenti.

G. VERDI NEL 1859.
(Medaglione ricavato da un ritratto ad olio di D. Morelli).

Cominciò dal ricopiar le parti, poi provò a suonar la gran cassa.... e finì col dirigere l'orchestra in sostituzione del Provesi. Intanto studiava il contrappunto e componeva quei suoi primi lavori, che sono conservati gelosamente nell'archivio della *Società Filarmonica*, fra cui la prima Sinfonia — scritta a quindici anni ed eseguita nella Pasqua del 1828.

Ma il buon Provesi dichiarò un giorno che nulla più egli sapeva insegnare allo studioso. E allora, per decisione del Barezzi e coll'aiuto di una borsa di studio ottenuta dal Monte di Pietà di Busseto, Giuseppe Verdi fu mandato a Milano, ove si presentò all'esame per entrare, come alunno pagante, nel Conservatorio.

VERDI NELL'OTTANTESIMOSESTO ANNO.
(Fotografia Tempestini, Viareggio).

Ognuno sa che questi esami non ebbero esito felice. La commissione — presieduta dal direttore Basily — respinse il candidato non ritenendolo idoneo, e le porte del Conservatorio gli furono chiuse. Ma Verdi, acconciatosi a studiare con un maestro privato, il Lavigna, non si smarrì d'animo.

Rimase a Milano due anni — alloggiato in casa d'un conterraneo, Giuseppe Seletti, nipote del canonico — e colla fermezza, ch'era il fondo del suo temperamento equilibrato e chiuso, attese indefessamente allo studio, ottenendo i primi applausi del pubblico come direttore del grande Oratorio *La creazione* di Haydn, eseguito nel teatro dell'Accademia dei Filodrammatici.

Ben più importanti furono i suoi successi dopo ch'ebbe fatto ritorno in patria. Morto il Provesi, lo sostituì e poi divenne, man mano, maestro di musica del Comune, direttore della banda, organista della chiesa dei Francescani, raggiungendo in breve tanta popolarità che quasi non si eseguiva in Busseto altra musica all'infuori della sua. I paesi vicini sorsero a contendersi il *maestrino* per le loro feste religiose o profane e il favor popolare, che accompagnò poi quasi sempre la carriera del grande maestro, circondò fin d'allora l'esordiente col calore dell'entusiasmo.

Ospite, come prima, del Barezzi, suo protettore, s'accendeva intanto d'amore per

INTERNO DEL TEATRO VERDI A PADOVA.
(Da un disegno di Q. Cenni per la *Gazzetta Musicale*).

la compagna di giochi, Margherita, e, ottenutane la mano, la sposava nel 1835. Due anni dopo, presa la risoluzione di darsi al teatro, lasciava Busseto per Milano.

*
* *

Le due prime opere.

Verdi giunse a Milano con uno spartito nel portafogli. Era l'*Oberto conte di San Bonifacio,* il cui libretto egli aveva ricevuto da tal Masini, direttore del teatro dei Filodrammatici, durante la sua prima permanenza nella capitale lombarda.

Il Masini stesso s'interessò per ottenere la rappresentazione dell'opera alla Scala, e riuscì da prima a farla accettare per la stagione di primavera 1839, non già come opera d'obbligo, ma come *novità,* e cioè da eseguirsi una volta sola, nella serata annuale a beneficio del « Pio Istituto ». Gli interpreti dovevano essere la Strepponi, il tenore Mariani, il baritono Ronconi ed il basso Marini. Ma sul più bello ammalò il tenore e le prove furono interrotte, nè per quella stagione si parlò più dell'opera. L'impresario, il celebre Merelli, credendo alla affermazione della Strepponi che l'opera

ne valesse la pena, s'accordò tuttavia con Verdi per rappresentarla nella stagione autunnale, e la prima rappresentazione seguì il 17 novembre 1839, interpreti la Rainieri-Marini, il Salvi ed il Marini.

Il successo, lieto e caloroso, fu, per la carriera del maestro, tanto significativo che indusse il Merelli a dargli commissione di tre nuove opere, e l'editore Ricordi ad acquistare lo spartito per 2000 svanziche (lire 1750 italiane).

Ahimè: che in mezzo a tanto fiorire di gioie e di speranze, le più crudeli sventure domestiche dovevano mettere a dura prova l'animo forte del maestro. Come tre anni prima era toccato a Donizetti, toccò nel 1840 a Verdi di perdere nel giro di pochi mesi i due figlioli e la moglie.

VERDI RISUSCITA I MORTI.
(Caricatura di Delfino, pubblicata dal *Mondo Artistico* nel 1874).

La sciagura lo lasciò accasciato, e solo ormai, davanti ai fogli bianchi su cui doveva scrivere la partitura d'un'opera buffa sopra libretto di Romani: *Il finto Stanislao* o *Un giorno di regno*. Nè l'inflessibile uomo pensò un istante a sciogliersi dall'impegno: compose l'opera reprimendo le lagrime, ma senza forse trovare quei sorrisi che il soggetto richiedeva, e il suo lavoro non riescì fortunato.

Forse anche per l'affrettata esecuzione, *Un giorno di regno* cadde (5 settembre 1840, teatro alla Scala), e mise d'accordo impresario e autore a rinunciare entrambi alle altre due opere che dovevano essere composte a termini del contratto.

ISTITUTO VERDI A MILANO.
(Cortile interno — Fotografia Ganzini).

Il *Nabucco.*

Chiusosi nel suo quartierino solitario, con poche risorse pecuniarie, senza libretti da musicare, senza conforti, forse Verdi pensò allora ad abbandonare la carriera teatrale. Ma un bel giorno il caso lo fa trovare con Merelli, e questi, a stento, riesce a fargli leggere un libretto di Solera, *Nabucodonosor*, che il maestro Nicolai s'era rifiutato di musicare.

Il libretto, ricevuto da Verdi con diffidenza e malvolere al solo scopo di leggerlo e riferirne l'impressione al Merelli, che, in contraddizione col Nicolai, l'aveva giudicato bellissimo, esercitò una strana malía sull'animo del maestro. La forza creatrice del genio parve ridestarsi con prepotenza indomabile, con fatale impero. E un torrente di melodie scaturì dalla fantasia di Verdi per abbellire le rime del Solera: e rapidamente, a scatti, quasi tumultuariamente, il fulgente spartito del *Nabucco* fu composto.

Fu detto da un biografo di Verdi che un attraente capitolo ci sarebbe da fare, per chi scrivesse la storia del melodramma nel nostro secolo, a proposito dei litigi continui fra il Verdi e il Solera. Pel *Nabucco,* le dispute furono infinite.

Ad ogni momento, il maestro esigeva modificazioni, tagli od aggiunte dal librettista. Si racconta che un giorno, fra gli altri, essendogli il Solera capitato in casa:

GIUSEPPINA STREPPONI

Per la sera della sua beneficiata nel Teatro Gallo

in Venezia

L'Autunno 1835.

LA CANTANTE STREPPONI, SECONDA MOGLIE DI VERDI.

— Giusto te, gli disse subito il Verdi, bisogna levare al terz'atto questo duo d'amore fra Ismaele e Fenena: mi raffredda l'azione.

— È facilissimo: gli devi dare di frego.

— Ma capisci benissimo che bisogna sostituirvi qualche cosa: un'aria di Zaccaria, per esempio.

— Vedremo poi, con più agio: l'idea non mi par cattiva.

— Ma ne ho bisogno subito.

— Subito fa gli stivali il calzolaio. Vattene al diavolo. Subito ho da fare.

E il bizzarro Solera accennava a sgattaiolarsela, per scansare il pericolo da cui si

ISTITUTO VERDI A MILANO.
(Facciata principale).

sentiva minacciato. Ma il Verdi, lesto come un gatto, corse all'uscio della camera, dette un giro di chiave e mise la chiave in tasca.

— Non esci di qui se non mi consegni le strofe di Zaccaria.

Il Solera, sulle prime, tentò resistere — e forse le sue spalle poderose avrebbero ottenuta vittoria contro l'amico e contro l'uscio — ma poi, il suo buon umore avendo ripreso il sopravvento, si pose a scrivere, fra un'imprecazione e l'altra, la preghiera di Zaccaria.

Lo spartito fu accettato da Merelli e l'opera andò in scena il 9 marzo 1842.

Il successo cominciò alle prove. E quel che accadde è a tutti noto. La tradizione ed i biografi raccontano la storia della nascita del *Nabucco* cogli stessi particolari, quasi colle stesse parole. Non stupisca dunque il lettore, se, per ricordare l'avvenimento, non aggiungeremo sillaba alla narrazione che il biografo, diremo così, ufficiale — A. Pougin — ne ha fatto.

Già durante le prove il teatro era, per così dire, messo in rivoluzione da una musica di cui fino allora non si aveva alcuna idea. Il carattere ne era talmente nuovo, lo stile così rapido, così insolito, che lo stupore era generale e che cantanti, cori, orchestra, all'udire quella musica mostravano un entusiasmo straordinario. Ma v'ha di più: era impossibile lavorare in teatro, al di fuori della scena, all'ora delle prove; giacchè impiegati, operai, pittori, lampionai, macchinisti, elettrizzati da quei suoni, lasciavano il loro cómpito per assistere a bocca aperta a ciò che si faceva sulla scena.

Ma tutto ciò non era nulla rispetto al trionfo della prima rappresentazione. Un uso singolare, ancora in vigore a quell'epoca, voleva che il compositore andasse a prender posto in orchestra, tra il contrabasso e il violoncello, al cembalo, allo scopo apparente di voltare le pagine di questi due modesti collaboratori, ma in realtà per assistere al proprio trionfo o alla propria caduta. Verdi non poteva sottrarsi a questa consuetudine, ma il successo era da tutti ritenuto così sicuro, che quando egli giunse presso il primo violoncello, Merighi, (che fu il maestro del celebre violoncellista Piatti) gli disse:

— *Maestrino*, vorrei io essere al vostro posto questa sera!

TEMISTOCLE SOLERA.
(Caricatura dell'*Uomo di Pietra*, 1858).

Difatti, l'intera serata non fu che un lungo trionfo pel compositore. Il pubblico si mostrava meravigliato e ad ogni istante gli applausi e le grida scoppiavano con calore indicibile. Il finale del primo atto, in ispecie, fu l'oggetto di una manifestazione inaudita di entusiasmo, e tale che non se ne ricordava di eguali. Quando, dopo lo spettacolo, Verdi, in compagnia di un amico, s'incamminava verso il suo alloggio, al quarto piano d'una casa della contrada degli Andegari, quest'amico gli domandò:

— Sei contento?

— Sperava — rispose Verdi — sperava in un successo, visto l'effetto prodotto alle prove; ma non certamente in un successo così pieno. Ti assicuro che alla stretta del primo finale, quando tutti gli spettatori delle poltroncine e della platea si sono levati in massa, gridando e vociferando, credetti in sulle prime che volessero farsi beffe del povero compositore, e poi che mi cadessero addosso per farmi un brutto tiro.

Il trionfo del « Giovane Verdi », come allora si chiamava il maestro, fu decisivo.

VILLA DI SANT'AGATA — FIANCO.
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

Gli stessi avversarî, ossia quelli che non ammettevano potesse mai venire un quarto a completare la triade gloriosa di Rossini, Bellini e Donizetti, e quegli altri che alla musica di Verdi non perdonavano una certa fondamentale ruvidezza; gli stessi critici che avevano usato della ferula senza pietà a proposito del *Giorno di regno,* tutti rimasero convinti della grande importanza che il nuovo spartito ed il nuovo autore andavano ad assumere nella storia dell'opera italiana.

* * *

Di bene in meglio.

La sera della terza rappresentazione del *Nabucco*, Verdi ebbe da Merelli l'offerta di scrivere per la Scala l'opera d'obbligo della prossima stagione. In questa occasione l'impresario presentò al maestro un contratto in bianco:

— Dopo un successo, come quello che hai ottenuto testè, non posso dettarti delle condizioni: sta a te di fissarle. Completa questo contratto: ciò che vi scriverai sarà eseguito.

VILLA DI SANT'AGATA — INGRESSO.
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

Di fronte all'inattesa proposta, Verdi si recò per consiglio nel palchetto dove si trovava la prima donna Strepponi.

E qui apriamo una parentesi. Giuseppina Strepponi, cantante allora rinomatissima, dalla voce estesa e magnifica, dall'intelligenza aperta e vivace, aveva creato la parte di *Abigaille* nel *Nabucco*, condividendo il trionfo del maestro. Ne doveva nascere quella reciproca affezione, fatta di stima, di riconoscenza e d'amore, da cui il destino faceva poi

GIARDINO DI SANT' AGATA — VIALE DEI PLATANI.
Da fotografia di proprietà Ricordi).

scaturire il secondo matrimonio di Verdi, e rendeva la cantante illustre dolce e fida compagna della sua vita fino al 1897, anno in cui morì nella villa di Santa Agata.

GIARDINO DI SANT'AGATA — LAGO.
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

La sera in cui Verdi interpellò la Strepponi, a proposito del suo contratto col Merelli, essa palesò colla breve risposta la delicatezza del suo sentire, e la finezza di una mente illuminata e buona. Rispose cioè che, se da un lato bisognava che il maestro approfittasse della fortuna che lo favoriva, dall'altro non poteva ragionevolmente domandare per la sua prossima opera più di quello che Bellini aveva ottenuto per la *Norma*, e cioè 8000 lire austriache.

Il prezzo fu subito accettato dal Merelli, e la nuova opera, *I lombardi alla prima crociata*, potè andare in scena l'11 febbraio dell'anno seguente (1843).

Il libretto era ancora di Temistocle Solera. L'avventuroso poeta così racconta un episodio che a questo libretto si riferisce:

Il Verdi — o il *tiranno*, come lo chiamava Solera — si lamentava della mancanza di calore nel duetto fra la prima donna ed il tenore: « — qui mi ci vuole una frase calda, una frase d'amore, con qualche cosa che ricordi l'Oriente, la Palestina, che so io.... Cerca tu: mettiti a pensare e a scrivere, io dò una scappata al teatro e torno.

GIARDINO DI SANT'AGATA — PONTE.
(Da fotografia di proprietà Ricordi).

« E preso il cappello uscì dando una mandata colla chiave. Quell'idea di chiudermi in camera era una sua fissazione.

« Mi gingillai un pezzo, buttai giù una mezza strofa, poi un'altra mezza, e seccandomi molto anche perchè ero prigioniero in camera, volli distrarmi ed aprii un armadio coll'idea di fare uno scherzo all'amico. Una mezza dozzina di bottiglie erano lì schierate e pareva m'invitassero ad assaggiarle. Ne presi una e la stappai.

VILLA DI SANT'AGATA — FACCIATA.

(Da fotografia di proprietà Ricordi).

Rimessomi al lavoro, ogni verso che scrivevo lo salutavo dandogli il benvenuto con una buona sorsata.... Quando il Verdi tornò, pare che i miei occhi scintillassero stranamente, perchè egli mi disse con espressione di grande letizia:

« — Hai scolpita nel viso l'ispirazione: scommetto che hai trovata una cosa bella.

« Il pover'uomo non si accorgeva che un'altra cosa avevo scolpita negli occhi.

« Ma quando ebbe preso in mano il foglio scarabocchiato, dove erano più cancellature che versi, mi afferrò per un braccio gridando:

« — Miserabile! Scellerato! Perchè ti sei fermato qui? »

« E declamava concitatissimo i due ultimi versi leggibili che dicevano e dicono ancora oggi così:

Sarà talamo l'arena
Del deserto interminato.

« — Interminato.... arena.... aspetta un po'.... e, gesticolando come un attore da

teatro diurno, improvvisò lì per lì quelli altri versi che chiudono la strofa e che sono rimasti tali e quali nel libretto:

> Sarà l'urlo della jena
> La canzone dell'amor! »

L'argomento religioso dell'opera poco mancò non ne rendesse impossibile l'esecuzione, S'agitò l'arcivescovo di Milano gridando alla profanazione: processioni e chiese cattoliche sulla scena, battesimi e monache.... e perfino la valle di Giosafatte! Fortunatamente, la polizia, invece di lasciarsi guidare dal rigore, mostrò questa volta uno spirito di conciliazione, e, ottenute alcune lievi varianti, autorizzò l'andata in scena.

MONUMENTO NEL TEATRO ALLA SCALA.
(Scultore Barzaghi, 1881).

L'aspettativa era immensa. Alle tre pomeridiane del giorno fissato per la prima rappresentazione la folla assiepava già le porte della Scala. Alla sera corsero fra le fila stipate degli spettatori brividi di commozione e d'entusiasmo. Il successo fu fors'anco superiore a quello del *Nabucco* e dall'indomani per tutta la Penisola divenne popolare il coro dei crociati: *O Signore dal tetto natio,* quanto già lo era quello degli ebrei: *Va pensiero sull'ali dorate.*

Con quest'opera, Verdi divenne il padrone delle scene italiane. Tutti i grandi teatri fecero a gara colla Scala per avere la sua nuova opera.

Vinse l'impresario della Fenice di Venezia, il quale ottenne la primizia del quinto spartito. l'opera famosa, che diede il suo nome all'anno in cui venne rappresentata, il 1844, l'anno dell'*Ernani.*

Il libretto non era più del Solera ma di un nuovo collaboratore di Verdi, che doveva poi divenirgli compagno abituale di lavoro, il poeta veneziano Francesco Maria Piave, letterato modesto, ma abile costruttore di scene drammatiche, e soprattutto prezioso per la deferenza alle esigenze del genio ardente e poco pieghevole del maestro.

FRANCESCO MARIA PIAVE.
(Da una litografia del 1850).

L'opera potente e gagliarda ebbe un successo straordinario: fu rappresentata subito fra la febbre dell'entusiasmo nei teatri di quattordici città italiane. Verdi era ormai solo. Morto Bellini, morente Donizetti e sonnecchiante Rossini, lo scettro della sovranità era ormai passato, per consenso generale, al glorioso Verdi, prima ancora che giungesse a mezzo cammino quel secolo che egli doveva poi dominare fino alla fine.... *et ultra.*

* * *

Dai *Foscari* alla *Luisa Miller.*

La fama conquistata, la gloria raggiunta, l'agiatezza assicurata, non modificarono le abitudini semplici e laboriose di Verdi. Quella stessa avversione a pompe e a festeggiamenti, quella apparente ruvidezza di modi, che caratterizzano il suo temperamento non si smentirono un giorno.

Dopo l'*Ernani,* in quel suo viso accigliato e oscuro si leggeva più che la soddisfazione pel trionfo, la tenace volontà di proseguire nel lavoro fecondo e immortale. Nello stesso anno, la sera del 3 novembre, andavano in scena a Roma *I due Foscari,* e nei primi mesi dell'anno successivo (15 febbraio 1845), alla Scala li seguiva la *Giovanna d'Arco.*

Il primo di questi spartiti — non sorretto da un'azione robusta e drammatica ed annebbiato, anzi, dalla tristezza della debole tragedia byroniana, ridotta poveramente dal Piave — piacque in minor grado dell'*Ernani,* ma a più d'una pagina toccò fin al primo apparire la fortuna d'un'insaziabile popolarità.

Il secondo — su libretto, non quanto altri felice, del Solera — ebbe buona accoglienza alla Scala, protagonista la Frezzolini, ma non altrove.

Seguì l'*Alzira* (Napoli, San Carlo, 12 agosto 1845) su libretto del Cammarano, e finalmente l'*Attila* (Venezia, Fenice, 17 marzo 1846), che scosse violentemente il pubblico di tutta Italia, sia per la potenza, rude, ma

FIGURINI DEL "MACBETH"
(Dalla racc. del *Cosmorama Pittorico*).

efficace, delle melodie, che per le patriottiche allusioni di cui erano seminate le parole.

Verdi fu il musicista della nostra rivoluzione. Sin dal principio, col suo *Nabucco*, egli destava gli entusiasmi del popolo, facendo cantare agli ebrei schiavi ed oppressi:

Oh mia patria sì bella e perduta

Nell'*Ernani* esaltava l'ardente canto dei congiurati:

Siam tutti una sola famiglia,
Pugneremo co' brandi e co' petti....

Nell'*Attila*, prima *Dolabella*, gridava:

Ma noi, noi donne italiche,
Cinte di ferro il seno,
Sul fulgido terreno
Sempre vedrai pugnar.

poscia *Ezio*, affermava:

Non vedrò l'amata terra
Svanir lenta e farsi a brano:
Sopra l'ultimo romano
Tutta Italia piangerà!

e finalmente *Foresto*, col canto quasi profetico, pareva concludere:

Cara patria, già madre e reina,
Di possenti, magnanimi figli,
Or macerie, deserto e ruina,
Su cui regna silenzio e squallor!
Ma, dall'alghe di questi marosi,
Qual risorta fenice novella,
Rivivrai più superba e più bella
Della terra e dell'orbe stupor!

VITTORIO EMANUELE E L'ITALIA
cantano il duetto del *Trovatore* (terz'atto):
« Ah! sì, ben mio coll'essere
Io tuo, tu mia consorte
Avrò più l'alma intrepida
E il braccio avrò più forte. »
(Dal *Trovatore* del 1836, dopo la guerra contro l'Austria).

Per completare l'argomento ricordiamo ancora nel *Macbeth* il coro:

Patria oppressa, il dolce nome....

e nel *Corsaro*:

Non può la schiava un palpito
Nudrir per l'oppressore:
Nel petto sol dei liberi
Sa germogliar l'amore!

IL CONTE DI WALTER.
(Figurino per la *Luisa Miller*).

e finalmente nella *Battaglia di Legnano:*

Chi muore per la patria
Alma sì rea non ha!

Ma il lungo elenco delle opere verdiane ci invita a riprendere il filo ed a proseguire nel nostro cammino. Dopo l'*Attila,* ecco il *Macbeth* (Firenze, Pergola, 14 marzo 1847), libretto di Piave; poi i *Masnadieri* (Londra, Teatro Reale, 22 luglio 1847), libretto di Andrea Maffei; il *Corsaro* (Trieste, 25 ottobre 1848), libretto di Piave; la *Battaglia di Legnano* (Roma, Argentina, 27 gennaio 1849), libretto di Cammarano; e la *Luisa Miller* (Napoli, San Carlo, 8 dicembre 1849), pure libretto di Cammarano.

Fra queste opere, che per necessità dobbiamo limitarci ad accennare soltanto, più fortunata fu l'ultima, la *Miller,* che contiene pagine soavi e delicate.

Seguì lo *Stiffelio,* che, in causa del mancato successo (Trieste, 16 novembre 1850), fu poi trasformato e ridotto col titolo d'*Aroldo,* come vedremo più avanti.

*
* *

Il capolavoro.

Fino alle ultime opere — come osserva il Pougin — il Verdi fu, in massima, l'autore di tutti i libretti da lui messi in musica. Egli infatti, non solo ne sceglieva i soggetti, ma ne formava anche la trama. Ne indicava le situazioni, li costruiva quasi interamente in ciò che riguarda il piano generale, presentava i suoi personaggi, ne svolgeva i caratteri, dimodochè il suo collaboratore non faceva altro che seguire le sue indicazioni e scrivere i versi.

GILDA E RIGOLETTO.
(Racc. di fig. del *Cosmorama pittorico*.

Verdi dunque s'era impegnato a dare un'opera nuova alla Fenice di Venezia, teatro di buon augurio dopo il successo dell'*Ernani*: e il maestro, volendo nuovamente prendere il suo soggetto nei drammi di Victor Hugo, aveva scelto *Le roi s'amuse.* Diede le sue istruzioni al Piave, che, messosi tosto all'opera, gli consegnò in breve un libretto che portava il titolo: *La maledizione.* Ma era destino che *Le roi s'amuse* dovesse risvegliare tutte le censure....

SALONE DELL'APPARTAMENTO VERDI NELL'HOTEL MILAN.
(Fotografia Guigoni e Bossi).

Son fatti noti. E a noi non resta che scegliere, fra le innumerevoli narrazioni consimili, la migliore. quella di Anton Giulio Barrili, che qui riproduciamo:

Saltò fuori — racconta il forbito letterato genovese — la polizia a non volere nè il Re Francesco I in scena, nè il suo buffone, nè la favola del poeta francese, nè il titolo imposto al nuovo melodramma. Troppe cose non voleva quell'incomoda polizia. Ma essa fu, dopo tutto, come la proverbiale asta d'Achille, che sanava le ferite dopo averle fatte. Un impiegato di polizia, certo Martello, propose all'impresario e al poeta un utile espediente: rinunziare al Re Francesco I, che portava un nome troppo vistoso e capace di prestarsi a noiose allusioni, prendendo invece il nome di un principe italiano delle signorie estinte: rinunziare alla *Maledizione*, titolo troppo sonoro, e usare a tal uopo il nome del buffone: quest'ultimo, poi, non dovendo più essere Triboulet, buffone di Francesco I, tramutarlo in Rigoletto, che era schietto italiano, e sarebbe poi stato come dir zuppa e pan molle. Così aggiustate le cose e persuaso, non senza fatica, il maestro a contentarsi del cambio, si ridusse questi a Busseto, dove, nello spazio di quaranta giorni, scrisse tutto lo spartito, dalla prima all'ultima nota, e ritornò poi a Venezia per le prove. L'opera fu rappresentata il giorno 11 marzo del 1851; interpreti la Brambilla e la Casaloni, il Mirate, il Varesi e il Pons.

Rigoletto ha il suo aneddoto che non vuol essere dimenticato. Alle prove, di pia-

VERDI CONDANNATO ALL' "OPERA FORZATA,,.
(Caricatura del *Trovatore*, 1879).

noforte e di scena, mancava sempre un pezzo, una canzoncina che il Duca di Mantova doveva cantare nell'osteria, o piuttosto nella ladronaia di Sparafucile. Si era giunti alla vigilia della prova generale e la canzoncina non era ancora venuta fuori. Il tenore Mirate se ne doleva col maestro. — Come potrò cantarla a dovere se non la ho in tempo? — diceva egli al compositore. — Sta tranquillo, l'avrai — rispondeva questi — l'avrai domattina. — E, infatti, la mattina seguente consegnava la musica di quel pezzo al tenore. Il motivo era facile e il Mirate ne fu contentissimo.

— Ma bada — soggiunse il maestro — tu devi giurarmi di non far vedere, nè udire ad alcuno il motivo di questa canzoncina. Non lo canterellare, non lo zufolare in presenza di chicchessia, mi raccomando. È così facile a ritenersi che qualcuno potrebbe rubartelo di bocca; e allora addio.... me lo canterebbero per le strade prima che andassimo in scena.

Il Mirate capì l'importanza della raccomandazione e tenne il segreto. Ma egli doveva pur cantare la canzoncina alla prova generale. E alla prova generale il Verdi fece la stessa raccomandazione in palcoscenico, in orchestra, in tutto il teatro, a quanti erano presenti. Il segreto, per una volta tanto, fu custodito. E, alla prima rappresentazione, quando il Mirate ebbe cantata la canzoncina, di un ritmo così facile, così popolare:

La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensier,

il pubblico ruppe in un grido d'ammirazione: volle il *bis*, l'ottenne, e quella sera, all'uscir di teatro, si canterellava per tutta Venezia la facile, popolare e pur originalissima melodia. Che cosa non sarebbe avvenuto se il motivo non fosse stato tenuto segreto fino all'ultimo giorno? Lo avrebbero canterellato tutti ugualmente, in Venezia, ma qualche giorno prima della rappresentazione, e l'effetto in teatro ne sarebbe svanito.

Che poi il *Rigoletto* andasse quella sera « alle stelle » non è necessario di dire — nota il Barrili — e da parte nostra aggiungiamo che, per dichiarazione dell'autore stesso e per consenso generale, questo drammatico ed ispirato spartito va ritenuto il capolavoro di Giuseppe Verdi.... fino al *Falstaff*.

*
* *

EDOARDO FERRAVILLA
nella parodia del *Trovatore* (*Minestron*).
(Schizzo di Franco Fano).

Dal *Trovatore* al *Don Carlos.*

E avanti, avanti: chè la strada è lunga. Se le numerose biografie, se la stessa conoscenza che ogni italiano possiede di tutte le pagine gloriose di Verdi non servisse a nostra scusa, ci parrebbe irreverente davvero questa nostra corsa frettolosa fra le creazioni magnifiche di un genio inestinguibile. Noi dobbiamo ora, in poche parole, riassumere vent'anni della carriera artistica più luminosa che finora la storia della musica ricordi ed accennare sommariamente alla nascita di molte fra le opere più popolari del repertorio italiano: *Trovatore, Traviata, Ballo in maschera, Forza del destino....*

Ma chi abbisogna oggi dei nostri appunti per sapere che il *Trovatore,* nato all'Apollo di Roma, ebbe un successo clamorosissimo, e che « di quella pira l'orrendo foco » divampò subito per tutta Italia nè finora si spense?

Il libretto del *Trovatore* fu dal Cammarano tolto ad un dramma scritto nel 1832 dallo spagnuolo Guttierez. Questo dramma aveva avuto tale incontro da liberare l'autore dall'obbligo della leva: ma ciò non toglie che il libretto del Cammarano sia una sconclusionata raffazzonatura.

MELITONE E I POVERI.
(Caricatura del *Trovatore* per la *Forza del destino*, 1869).

Quando l'opera andò in scena — il 19 gennaio 1853 — il Tevere minacciava una delle sue periodiche inondazioni. L'acqua del biondo fiume cominciava a comparire dalla parte di ponte Sant'Angelo e bisognava arrivare all'Apollo da una via traversa, oltrepassando la piazzetta di San Salvatore in Lauro, colla probabilità di uscire dal teatro per mezzo di un ponte improv-

LA "FORZA DEL DESTINO„ (ATTO IV).
(Bozzetto dello scenografo C. Ferrario).

visato, come è accaduto nel 1871 e nel 1875. Non ostante la poco ridente promessa, non ostante che il prezzo del biglietto fosse rialzato, il teatro era stipato tre ore prima dello spettacolo. L'aspettativa era grandissima e fu soddisfatta. L'opera ebbe subito un'accoglienza entusiastica. La cantarono la Penco, la Goggi, Boucardé, Guicciardi e Balderi. Il *Trovatore* acquistò subito una popolarità forse più grande del *Rigoletto*.

La *Traviata*, la quale seguì a breve distanza il *Trovatare* (6 marzo 1853, Fenice di Venezia), non ebbe da principio sorte altrettanto felice e promettente. La prima sera, anzi, cadde clamorosamente, e Verdi scriveva all'amico Muzio, maestro di musica, il famoso biglietto che fu subito pubblicato nella *Gazzetta musicale* (15 marzo 1853):

« Caro Emanuele.

« La *Traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti?... Non so nulla. « Il tempo giudicherà.

« Sempre vostro
« G. Verdi. »

Non ci volle molto perchè risultasse che la colpa era tutta dei cantanti. La sera stessa del *fiasco*, Verdi lo aveva dichiarato bruscamente al baritono Varesi che, avvi-

cinatolo per presentargli le proprie condoglianze, si sentì rispondere: — Fatele a voi medesimo e ai vostri compagni, che, come voi, non hanno capito la mia musica! — La dolcezza passionale ed intima delle nuove melodie verdiane non era infatti stata compresa dai cantanti: per di più, i costumi moderni, adottati in quella prima esecuzione, rendevano goffi i personaggi. Infine, il contegno stesso del pubblico, così insolito davanti ad un'opera di Verdi, guastò completamente l'esecuzione del quart'atto, che finì fra i sorrisi e l'indifferenza e non fra le lacrime e la commozione: fra le altre. quando il medico disse la frase « la tisi non le accorda che poche ore » l'ilarità fu irrefrenabile pel fatto che la Donatelli (*Violetta*) era d'una pinguedine eccessiva.

La rivincita fu offerta dallo stesso pubblico veneziano l'anno seguente. Il pubblico del teatro San Benedetto, riudendo l'opera — rappresentata questa volta con costumi d'altro secolo — aperse la serie dei suoi trionfi.

OPINIONI SUL "DON CARLOS".

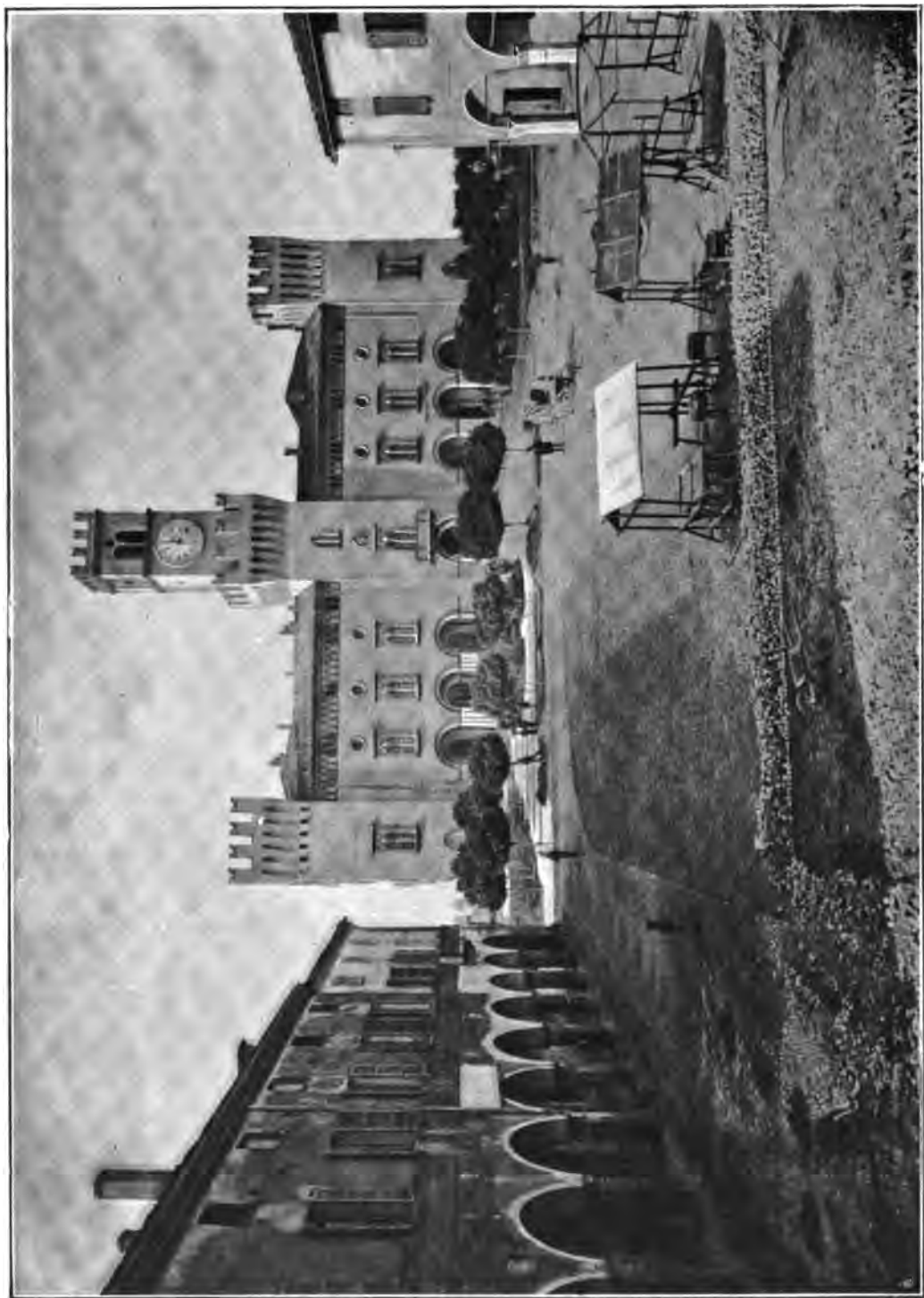
(Caricatura del *Trovatore*, 1838, così spiegata: « I francesi hanno detto che Verdi ha voluto scimmiottare Meyerbeer — e gli italiani che il *Don Carlos* è esclusivamente frutto di quel genio che diede al mondo tanti capolavori »).

Per l'Esposizione di Parigi, del 1855, il Verdi ebbe l'incarico di scrivere un'opera. Il libretto venne fornito da Scribe e Duveyrier ed il titolo fu: *Les Vêpres siciliennes*. La partitura fu scritta a Parigi e la prima rappresentazione avvenne la sera del 13 giugno 1855 all'Opéra. E, nonostante le ostilità che aveva suscitato la scelta di un maestro italiano — preferito ad Auber, Halévy e Berlioz — il successo fu lieto.

Seguono, nel 1857, due opere, una nuovissima e l'altra rinnovata. La prima è il *Simon Boccanegra* (Venezia, Fenice, 12 marzo), su libretto di Piave, che doveva poi essere ritoccato da Boito per la seconda edizione dello spartito; la seconda è l'*Aroldo* (Rimini, teatro Nuovo, 16 agosto), ossia l'antico *Stiffelio*, rimodernato nella musica e nel libretto. Ma l'accoglienza del pubblico non fu troppo festosa nè per l'uno, nè per l'altro spartito.

LA GRANDE SCENA DEL "DON CARLOS„ (III ATTO).
(Da un disegno di Gorra pel *Mondo artistico*).

Invece il *Ballo in maschera* che seguì, suscitò entusiasmo fin dal suo primo apparire (Roma, Apollo, 17 febbraio 1859), e, rappresentato poi a Parigi nel 1861, riuscì anche ad ottenere una critica benevola dallo Scudo, che aveva accolto i più acclamati fra i precedenti spartiti con riserve e biasimi. Il libretto che servì a Verdi per quest'opera e che fu scritto da un poeta veneto, Antonio Somma, rimarrà, non meno dei più bei brani dell'opera, famoso per le stranezze e le negligenze della verseggiatura. Il « raggio lunar del miele » — l' « orma dei passi spietati » — la « vendetta digiuna » e molte altre frasi formeranno ancor per molto tempo la consolazione.... dei librettisti, facilmente convinti di saper scrivere meglio.

Ma il *Ballo in maschera* ha pure la sua storia. La primizia dell'opera nuova di Verdi era destinata, anche questa volta, a Napoli, e già erano ivi cominciate le prove, quando giunse l'annuncio dell'attentato di Felice Orsini. La censura borbonica pensò che il momento non sarebbe stato opportuno per l'esecuzione di un melodramma in cui è sceneggiato un regicidio (nella prima edizione il personaggio che fu poi chiamato Renato era il re svedese Gustavo III), e ne vietò la rappresentazione. Nacquero proteste, diatribe, sommosse popolari. Il maestro non cedeva alle esigenze della censura, che voleva conservata la musica e cambiato il soggetto, e il popolo lo seguiva per le vie acclamandolo. E il *W. Verdi* cominciò forse allora ad assumere il

ROCCA DI BUSSETO E TEATRO VERDI.

doppio significato di omaggio al maestro e di aspirazione a V.E.R.D.I. (Vittorio Emanuele re d'Italia).

Per questo incidente l'opera potè essere rappresentata solo un anno dopo a Roma, ove la Corte pontificia, ottenuta la sostituzione di personaggi immaginarî a quelli storici del libretto, concesse il permesso.

La *Forza del destino* seguì a distanza di tre anni e per la prima volta non fu rappresentata in Italia. Ma il battesimo del teatro Imperiale di Pietroburgo (10 novembre 1862), non fu gran che festoso, e invece entusiastica fu l'accoglienza del pubblico italiano quando l'opera — corretta nel libretto di Piave dal Ghislanzoni, e ritoccata nella musica — venne, nel 1867, rappresentata alla Scala. Nè essa cessò mai di essere una delle più popolari di Verdi, da allora in poi, in tutti i teatri della penisola.

E qui comincia il secondo periodo della vita artistica di Verdi. Lasciando da parte la distinzione, fatta da altri, sulla base delle diverse *maniere* — distinzione di cui la stessa opera che abbiamo nominata ora, *la Forza del destino,* primitiva per la forma e pure, in ordine di data, una delle ultime di Verdi, dimostra l'insostenibilità — noi, accennando ad un secondo periodo, vogliamo solo aver riguardo al fatto materiale che, se il Verdi lavorò con febbrile attività prima di raggiungere la cinquantina, produsse di poi con maggior agio. Ed è appunto colla *Forza del destino* che finisce il primo periodo comprendente ventidue opere, mentre col *Don Carlos* comincia il secondo a cui ne appartengono — finora — solo quattro.

VERDI RITORNA DA PARIGI
CARICO DI GLORIA E D'ALLORI.
(Caricatura dello *Spirito Folletto,* 1880).

Fra le due opere corrono cinque anni, interrotti soltanto dall' intermezzo di una nuova edizione del *Macbeth,* allestita pel teatro Lirico di Parigi (17 aprile 1865). E il *Don Carlos*, che viene dopo questo periodo di raccoglimento, risente le traccie di una maggior ponderazione; ma, forse appunto perchè meno spontaneo, non può gareggiare cogli altri spartiti, che sono balzati quasi a forza e d'improvviso dal magico cervello.

Il libretto è dei signori Méry e Du Locle, che ne scrissero il testo originale in lingua francese, poichè — come ognun sa — la primizia della rappresentazione toccò all'Opéra di Parigi; e la sera dell'11 marzo 1867 fu memorabile altrettanto per l'arte italiana quanto per la storia del massimo teatro francese.

La sala era splendidissima: assistevano allo spettacolo l'Imperatore, l'Imperatrice, la principessa Matilde, i ministri, gli ambasciatori: v'erano tre o quattro signore per palco. Negli abbigliamenti delle signore era sfoggiato tutto il fasto, del quale dava esempio alla Francia la Corte imperiale.

VERDI DIRIGE L'ORCHESTRA DELL'OPÉRA.
(Caricatura del *Trovatore* che ricorda come Verdi « abbia fatto breccia nel muro che, all'Opera di Parigi, impediva al compositore di dirigere l'esecuzione della propria musica » — 1890).

Vi furono applausi ad ogni pezzo: si volle il *bis* della canzone del velo: si voleva quello del finale del terzo atto. Dopo quel pezzo grandioso, Verdi fu chiamato con lunga insistenza ma, non volendo allora introdurre nuove usanze in paese straniero, egli non comparve. Al quarto atto si volle il *bis* dell'aria della regina.

Non mancarono, è vero, molti oppositori, incoraggiati dall'esempio dell'imperatrice Eugenia, cui le idee ultra cattoliche fecero dispiacere la scena fra Filippo II e l'inquisitore. Anche la sommossa e l'invasione nella prigione nel quarto atto non le andarono a genio e dopo due o tre sere furono soppresse.

STRIGELLI, MILESI, MARIANI, BOSI, ROSSI COTOGNI, STOLZ, CAPPONI, FRICCI.
Primi esecutori del *Don Carlos* a Bologna (1867).

Nonostante la poca simpatia dimostrata dalla Sovrana per l'opera nuova, nonostante le censure fatte da molti critici, Verdi trovò difensori appassionati, fra i quali Teofilo Gautier. Ed il favore del pubblico crebbe sempre.

Il *Don Carlos* andò in scena, per la prima volta in Italia, a Bologna il 27 ottobre 1867, cantato dalle signore Stolz e Fricci, da Strigelli, Cotogni, Capponi e Rossi: dirigeva il Mariani. L'esecuzione fu ottima. La folla era accorsa da tutte le Romagne, dal Veneto, da Firenze. Gli artisti furono chiamati infinite volte, col Mariani, al proscenio: fu bissato il finale dell'atto terzo e l'aria della principessa d'Eboli nel quarto.

.˙.

Aida.

Il Kedivè Ismaïl pascià per dare lustro al Teatro Italiano, fatto da lui costruire al Cairo, richiese a Verdi un'opera nuova che avesse un argomento egiziano. La proposta sorprese Verdi, ma il consiglio d'un amico lo decise ad accettarla ed a dettare le condizioni del contratto, il quale fu presto concluso sulla base d'un compenso di L. 100.000 (che poi divennero in effetto 150.000 per la munificenza del Kedivè).

"AIDA" (SCENA FINALE).
(Schizzo del *Mondo artistico*, 1872).

L'abbozzo del libretto è dovuto a Mariette-bey, il noto egittologo francese, che coprì più tardi la carica di ispettore generale e conservatore dei monumenti egizî: Ghislanzoni versificò poi la tela e Du Locle curò la traduzione francese. Nè Verdi stesso fu completamente estraneo alla compilazione del libretto — com'era suo costume — anzi, si dice che la scena del giudizio di Radames sia stata da lui immaginata e scritta in prosa.

Secondo quello che recentemente raccontò Salvatore Farina, intimo di Antonio Ghislanzoni, il Verdi « mandava al suo poeta strofe *bianche*, per così dire, o simulacri di strofe, dove il metro era segnato da punti; qua e là era una parola che doveva assolutamente rimanere perchè già aveva trovato il suo accento nella frase musicale pensata e scritta. Da questo lavoro improbo di intarsio il Ghislanzoni uscì sempre mirabilmente, e a rileggere oggi quel libretto non si scorge la fatica durata dal poeta. È la maggior gloria di librettista che vanti il Ghislanzoni, e fu anche la maggior fortuna, perchè di quel libretto ebbe 5000 lire. »

Lo spartito fu pronto in breve. Furono invece assai lunghi i preparativi per l'allestimento scenico. A Parigi si stavano apparecchiando i costumi, quando scoppiò la guerra colla Germania e ne derivò all'andata in scena un ritardo di quasi un anno.

Finalmente, sotto la direzione di Bottesini, esecutori la Pozzoni-Anastasi, Grossi e Mongini, Medini, Costa e Steller, l'opera fu rappresentata il 24 dicembre 1871 e del suo grandioso trionfo non fa duopo narrare ora a nessuno.

I due critici musicali — Filippi e Reyer — che erano andati al Cairo dall'Europa per assistere all'avvenimento, furono i primi che c'informarono di quelle entusiastiche accoglienze, proclamando l'altissimo valore dell'opera. Nè d'allora in poi l'*Aida* raccolse mai, dovunque, omaggi meno calorosi. Fu l'opera di Verdi più universalmente applaudita e meno discussa.

Ma andiamo adagio, perchè anche questa regola ha avuto la sua eccezione. Dopo che l'*Aida* fu rappresentata a Milano (Scala, 8 febbraio 1872), all'autore toccò di ricevere la lettera che qui trascriviamo:

ANTONIO GHISLANZONI.
(Caricatura dell'*Uomo di Pietra*, 1856).

Sig. Verdi gentilissimo,

(Reggio Emilia, 7 maggio 1872).

Il giorno due del corrente mese mi recavo a Parma chiamatovi dall'opera rumorosa l'*Aida*; mezz'ora prima che si alzasse la tela io era nella mia sedia N. 120, la prevenzione era grande per parte mia. Ammirai la messa in scena, sentii con piacere quei grandi artisti e cercai di non perdere nulla. In fine dell'opera domandai a me stesso se mi trovavo contento e ne ebbi un responso negativo, ritornai a Reggio e stando nella carrozza ferroviaria stetti a sentire i giudizi che se ne facevano; quasi tutti erano d'accordo nel dire che era una grande opera. In allora mi venne il ticchio di novellamente udirla ed il giorno quattro ripartii alla volta di Parma, feci il diavolo per entrare senza aver bisogno del posto riservato, ma la calca essendo immensa, mi convenne gettare L. 5 e sentii la replica con comodità; dopo convenni così: ch'è un'opera che non vi si trova alcun pezzo che strappi l'entusiasmo, che vi elettrizzi, e che senza quel grande apparato, non si potrebbe durare fino alla fine: e che quando avrà fatto due o tre teatri finirà per essere posta nei polverosi archivi. Ora, caro Verdi, non potete idearvi come mi trovi malcontento di aver speso in due volte L. 32, ammessa anche la circostanza aggravante che sono

figlio di famiglia e che questi danari, a guisa di orribili spettri, vengono a disturbare la mia pace. È a voi che mi rivolgo risolutamente, onde vogliate rimettermi tale somma e voi dovete restituirmela tosto. Eccovi il conto:

Ferrovia — andata		L. 2 60
" — ritorno		" 3 30
Teatro		" 8 00
Cena scellerata alla stazione		" 2 —
		L. 15 90
Bis		" 15 90
	Totale	L. 31 80

Da un tale dispiacere io spero che vorrete levarmi, ed in questa speranza vi saluto di cuore.

BERTANI.

Indirizzo — Bertani Prospero, via San Domenico, N. 5.

SUL RIFIUTO DELLA COMMISSIONE D'AMMETTER VERDI IN SENATO SE NON PER CENSO
(Caricatura del *Trovatore*, 1871).

Ed ecco un brano della risposta inviata da Verdi a mezzo dell'editore Ricordi:

« Figuratevi se — scriveva Verdi al signor Ricordi — se, per sollevare un figlio di famiglia *dagli orribili spettri che disturbano la sua pace*, io non sono disposto a pagare quel piccolo conticino di cui mi dà nota! Vi prego dunque, col mezzo di un vostro corrispondente o di un banchiere, di far rimborsare per conto mio a questo signor Bertani Prospero, via San Domenico, N. 5, L. 27 80. Non è l'intera somma che mi domanda, ma.... pagargli anche la cena !... Questo no. Poteva ben cenare a casa sua !!!

VERDI RIPOSA SUGLI ALLORI.
(Caricatura di Dalsani nel *Trovatore*).

« Ben inteso, che rilascerà una ricevuta della somma, ed anche una piccola obbligazione colla quale prometta di non andare più a sentire mie opere nuove, per evitare a sè il pericolo di altri *spettri*, ed a me la burletta di pagargli un altro viaggio..... »

Diamo infine la ricevuta ritirata da quest'ultimo:

Reggio (Emilia), 15 maggio 1872.

Io sottoscritto dichiaro di aver ricevuto dal maestro G. Verdi la somma di italiane lire *Ventisette cent. 80*, a saldo spese di due gite a Parma per sentire l'*Aida*, il cui autore trova giusto che mi vengano rimborsate, non avendo giudicato l'opera di mio gusto. In pari tempo rimane stabilito che non mi recherò più a sentire opere nuove del maestro Verdi, a meno che assuma totalmente a mio carico la spesa relativa, qualunque possa essere il mio giudizio in merito alle stesse.

In fede: BERTANI PROSPERO.

Reggio (Emilia), il 15 maggio 1872.

* * *

Otello e *Falstaff*.

Le sere del 5 febbraio 1887 e del 9 febbraio 1893, in cui fra feste indimenticabili sono comparsi sul palcoscenico della Scala gli ultimi due capolavori verdiani, devono essere considerate, in una narrazione sommaria qual'è la nostra, unitamente e come due fasi di un medesimo fenomeno.

Non si saprebbe dire se maggiore sia stata l'ammirazione con cui fu salutata la comparsa dell'*Otello*, piuttosto che quella con cui fu accolto il *Falstaff*. Furono l'uno

AUTOGRAFO DI VERDI.
(Soprascritta con cui furono spedite le bozze dell'*Otello*).

e l'altro due successi memorabili e l'entusiasmo raggiunse in entrambe le occasioni un grado di intensità così elevato che non pare credibile possa l'applauso del mondo intero mai più risonare altre volte con pari potenza.

Due pubblicazioni della ditta Ricordi hanno raccolto gli articoli apparsi allora sui giornali. La concordanza delle lodi e l'ampiezza delle analisi critiche ci dispensa dall'aggiungere ora inutili parole. Ogni italiano ha provato in quei giorni una orgogliosa commozione che sarebbe ozioso ricordare.

Col concorso dell'eletta intelligenza di Arrigo Boito — che fornì al maestro i due ammirabili libretti — con una vigoría giovanile, il vegliardo glorioso, componendo queste due opere, ha saputo raggiungere le altezze più eccelse dell'arte. E il trionfatore da più di cinquant'anni ha ottenuto una duplice apoteosi, rinnovatasi anche fuori d'Italia, all'Opéra di Parigi e altrove.

IL TRONO D'UN RE.
(Caricatura di T. Bianco).

L'altissimo valore artistico di questi spartiti e la loro importanza culminante nella storia del melodramma verdiano, fu universalmente riconosciuta. Il più autorevole fra i critici francesi — Camillo Bellaigue — scrisse nella *Revue des deux mondes:*

« .... Bellini, Donizetti erano morti e Rossini taceva. La musica italiana languiva. Verdi venne a rianimarla e la vita ch'egli le infuse fu abbastanza po-

FALSTAFF.
(Quadro di Edoardo Grützner — 1876 — Fotografia Alinari).

tente per sostenerla durante un periodo di cinquant'anni e, dopo questo tempo, per rinnovarla. Scoppiò da prima, questa vita, con una specie di furia.... Come in Rossini tutto si cambiava in gioia, così in Verdi tutto si volgeva in forza, e come già l'uno per leggerezza così l'altro per esuberanza di energia arrivò talvolta a snaturare la verità. Ma quando egli la incontrava, che incontro felice! Via via nelle sue opere ineguali, nel *Rigoletto*, nella *Traviata*, nel *Trovatore* ed anche in *Ernani*, quanti sprazzi di luce! – Dei soggetti che egli musicava allora, Verdi non segnava, si può dire, che i punti culminanti, ma li segnava colla fiamma del genio. Simile all'antico Apollo, toccava soltanto le cime. Disgraziatamente, cadeva talvolta nel vuoto che il convenzionalismo ed il gusto del pubblico avevano creato. Fu questo vuoto che, prima *Aida*, e poi più specialmente *Otello* e *Falstaff* vennero a colmare. *Otello* e *Falstaff* sono i capolavori del maestro per ciò principalmente che sono opere più uguali e più unite. La verità non si contenta più di gettarvi sprazzi di luce, di affermarsi con colpi violenti; essa illumina tutto, risuona dovunque. Qui non vi sono quasi lacune, o vuoti; non tentativi od errori. — La musica fu definita come il rapporto fra il suono e l'anima. Ebbene: Verdi non doveva terminar la vita senza aver afferrato e manifestato questo rapporto nella sua infinita grandezza e nelle sue infinite particolarità.... È questo il miracolo supremo. »

FRANCESCO TAMAGNO
nell' opera *Otello*.

SCENA DELL'"OTELLO„ (ATTO IV).
(Dallo schizzo originale di Zuccarelli).

Gli esecutori principali dell'*Otello,* alla sua prima comparsa, furono il tenore Tamagno, il baritono Maurel e la signora Pantaleoni. Dirigeva il maestro Faccio. Nella stagione si ebbero venticinque rappresentazioni dell'*Otello.* — Il *Falstaff* fu eseguito dai signori: Garbin, Maurel e Pini-Corsi e dalle signore Sthele, Zilli e Pasqua, sotto la direzione del maestro Mascheroni. Le rappresentazioni consecutive furono ventidue.

È interessante a questo proposito sapere che le rappresentazioni di opere verdiane alla Scala sommarono dal 1839 (*Oberto di San Bonifacio*) al 1893 (*Falstaff*) a 1408. Fra le singole opere, quella che ebbe maggior numero di rappresentazioni è l'*Ernani* (144).

Quanto al *Falstaff*, noteremo che il desiderio di comporre un'opera comica era stato a più riprese manifestato dal Verdi. Dopo il tentativo dell'*Un giorno di regno* la sua musa non s'era più piegata al riso, per questo soltanto che la ricerca di un libretto soddisfacente non aveva mai dato buoni frutti.

Quando finalmente il maestro decise di musicare il libretto di A. Boito, si mise all'opera colla sua consueta alacrità, ma nulla lasciò trapelare di quello che stesse facendo neppure ai più intimi.

A lavoro compiuto, una sera convitò all'Albergo Milano i signori Ricordi ed altri amici. Si era alle frutta quando il Boito, alzando il calice spumante, proferì queste

FAC-SIMILE DEL MANIFESTO
con cui fu annunciata la prima rappresentazione del *Falstaff*.

parole sibilline (di cui subito la signora Verdi diede la spiegazione alla signora Ricordi, sua vicina, e questa agli altri, tutti sorpresi, e, da prima, increduli): — *Bevo alla salute del pancione*. E questo fu il primo annuncio della nuova opera.

Prepara ora il genio di Verdi qualche altro annuncio consimile? — Tutti lo sperano quanti vagheggiano il bello e amano l'arte italiana.

Ma quando queste indiscrete speranze non avessero ad essere esaudite, noi potremo concludere, come il Bellaigue, che la carriera artistica di Giuseppe Verdi finisce, nel modo più luminoso e fulgido, col *Falstaff* — foglia sbocciata ultima fra le fronde della corona sempre-verde e più di tutte fresca, vivace, robusta.

L'evoluzione del grande creatore di melodie tocca con questo spartito all'ultimo gradino. Violento da principio, impetuoso e sonoro, è andato via via affinandosi, s'è mostrato sempre più corretto, vario, profondo. Virilmente, con un'eroica ed operosa costanza, l'artefice meraviglioso ha toccato la perfezione.

COSTUME DI "FALSTAFF„
(Secondo atto).

E col *Falstaff*, specialmente, ha fornito la più luminosa dimostrazione del prezioso insegnamento che egli dettava un giorno, e che qui vogliamo ricordare. Era morto da tre settimane Saverio Mercadante e rimaneva vacante la direzione del Conservatorio di Napoli. Francesco Florimo l'offerse a Verdi, e questi in una sua lettera, datata da Genova 7 gennaio 1871, declinò l'alto onore, scusando il rifiuto coll'amore alla vita indipendente e aggiungendo un intero programma artistico in queste parole:

« — Io avrei voluto, per così dire, mettere un piede sul « passato e l'altro sul presente e sull'avvenire, perchè la *musica* « *dell'avvenire* non mi fa paura. Io avrei detto ai giovani « discepoli: — Esercitatevi alla *fuga* costantemente, ostina-

"FALSTAFF" (ATTO II, SCENA II).
(Da un disegno di R. Galli).

« tamente, fino alla sazietà, fino a che la vostra mano sia divenuta abbastanza libera e
« forte da piegare la nota a vostra volontà. Applicatevi anche a comporre con sicurezza, a
« ben disporre le parti e a modulare senza affettazione; studiate Palestrina e qualcuno dei
« suoi contemporanei, poi passate a Marcello e fermate specialmente la vostra attenzione
« al recitativo; assistete a qualche rappresentazione di opere moderne senza lasciarvi abba-
« gliare dalle numerose bellezze armoniche e istrumentali, nè dall'accordo di *settima*
« *diminuita*, scoglio e rifugio di coloro che non sanno scrivere quattro battute senza
« impiegare una mezza dozzina di queste *settime*. Fatti questi studii, congiunti ad una
« forte cultura letteraria, io direi finalmente a questi giovani: Ed ora mettetevi una
« mano sul cuore, scrivete e (ammettendo un organismo artistico) sarete compositori.
« In ogni caso non aumenterete la turba degli imitatori e dei *malati* della nostra
« epoca, che cercano, cercano e non trovano mai. Nel canto io avrei voluto anche lo
« studio degli antichi, unito alla declamazione moderna..... Io auguro che voi troviate
« un uomo dotto sopratutto e severo negli studii. Le licenze e gli errori di contrappunto
« si possono ammettere, e qualche volta sono anche belli, in teatro; in Conservatorio,
« no. *Ritornate all'antico e questo sarà un progresso.* »

Ed eccoci giunti al termine di sì lunga enumerazione d'opere immortali. Della *Messa da requiem* (eseguita nella Chiesa di S. Marco, a Milano, il 22 maggio 1874, in commemorazione della morte di Alessandro Manzoni) e d'altre composizioni minori, non è nostro còmpito il dire.

VERDI DIRIGE LO "STABAT MATER„ DI ROSSINI ALLA SCALA (8 APRILE 1892).
(Disegno ad acquarello dal vero di A. Bonamore).

Vecchiaia verde.

Verdi ha oggi ottantasette anni e la sua tempra fisica non è meno gagliarda e robusta di quella intellettuale.

Giulio Monteverde, intimo amico del Verdi, ebbe a dire or non è molto:

« Ho avuto occasione di discorrere con un medico insigne di Genova, a cui il maestro aveva ricorso per una leggera indisposizione. Il medico mi diceva di aver voluto esaminare con scrupolose indagini il suo cliente, e d'aver trovato in lui non soltanto un organismo perfettamente sano, ma le vene di tutto il corpo così vive, così elastiche, così robuste, come quelle di un giovane. Concludeva perciò col facile pronostico che il maestro supererebbe molto probabilmente i cento anni ».

E così sia!... dice in cuor suo ogni italiano. Verdi è oggi la più grande, la più venerata delle nostre glorie nazionali.

La sua modestia, un po' burbera, lo preserva dalle manifestazioni romorose della folla, che, col solo mostrarsi, egli, volendo, potrebbe ogni giorno rinnovare.

E il desiderio di tranqillità del maestro è rispettato. Si segue da tutti la sua vita col massimo interesse — e si considera ormai come una festa nazionale la data della sua nascita — ma senza molestarlo con curiosità eccessive od omaggi grotteschi.

Verdi, dopo la recente morte della seconda moglie, soggiorna meno a Genova, come prima usava, e maggiormente a Milano, ove un Istituto, da lui fatto erigere per i vecchi musicisti, sta per essere aperto. Ma la più gran parte dell'anno egli la passa come sempre nella solitaria villa di Sant'Agata, lontano dal rumore mondano. Su questa residenza e sulle abitudini del maestro spigoliamo alcune notizie da uno scritto di Giuseppe Giacosa.

VERDI E I SIGNORI RICORDI.
(Fotografia Ferrario, 1892).

La villa, spaziosa e quieta, nascosta in un gran folto di altissimi alberi, tradisce la lunga abitudine di quell'agiatezza ospitale che suggerisce raffinati bisogni di benessere e li soddisfa, senza aver l'aria di scomodarsi e di stare continuamente sulle guardie. Appena entrati, sentite che la casa vi è amica; ospite di mezz'ora, sapreste girarla tutta quanta, come se vi dimoraste da dieci anni; così com'è, linda ed elegante, essa non sa di nuovo in nessuna sua parte, e non dovette saperne mai, nemmeno ai suoi primi giorni. Fu ideata e costrutta dal maestro. Ebbe dapprima quattro o cinque stanze, intorno alle quali, crescendo l'opera e la prosperità del Verdi, venne mano a mano raccogliendosi il rimanente edificio. Il maestro lamenta qualche volta di aver serbato intatti quei primi locali, perchè il resto non riuscì che un adattamento; ma credo che parli per modestia di padrone e di costruttore, perchè non c'è parte della casa che sappia di aggiunta e di accomodatura: tutto vi è omogeneo, e pare pensato e fabbricato ad un tempo. L'addobbo è ricco, ma senza sfarzo e senza timidità: è ricco di quella ricchezza posata e tranquilla che non cura di parere. Vi sono quadri del Morelli e del Michetti, stampe antiche, mobili intar-

siati e scolpiti, una bella libreria, edizioni rare, albums curiosissimi, raccolte di memorie artistiche; ma tutto disposto in modo che abbia a cadere sott'occhio senza assalire la vista. A nessuno viene in mente di proporre al padrone il giro ammirativo, che è come il dazio d'entrata in certe ville fastose. A mano a mano che vi dimorate, traversando una stanza, raccogliendovi in libreria, aspettando il turno al bigliardo, sedendo a conversare in un salotto, andate scoprendo intorno nuovi argomenti di compiacimento artistico e di attività intellettuale.

VERDI E BOITO.
(Fotografia Ferrario, 1893).

Il padrone è come la casa: ospitale, senza darsi attorno a sfoggiar premure. La vostra naturale inquietudine di non avergli a dar noia, è tranquillata fino all'ultimo giorno, in capo al quale vi compiacete di non vedergli mutare affatto, per voi, la sua vita. Ma il secondo, ma il terzo giorno, considerando che sempre, quando voi avreste caro di trovarlo, egli vi appare, che dagli usci aperti potete ad ogni ora vederlo, intento ad occupazioni, che non è indiscreto interrompere, che passando voi nella stanza attigua alla sua camera egli vi manda un saluto amichevole, vi accorgete come egli eserciti una cortesia vigilante e riguardosa, conscio della vostra riserbatezza e deliberato di risparmiarvi il dubbio di riuscirgli importuno.

La tavola. — Il Verdi non è goloso, ma raffinato: la sua tavola è veramente amichevole, cioè magnifica e sapiente: la cucina di Sant'Agata meriterebbe l'onore delle scene, tanto è pittoresca nella sua grandezza e varia nel suo aspetto di officina d'alta alchimia pantagruelica. Non c'è pericolo che, per indisposizione del cuoco, il pranzo abbia a scapitare. A Sant'Agata, oltre il titolare, sono cuochi emeriti, il giardiniere, il cocchiere, ed una domestica, sicchè: *uno avulso non deficit alter.* E notare che tutto questo apparato è essenzialmente ospitale. Il Verdi non è mangiatore, nè di difficile

VECCHIAIA VERDE.
(Fotografia dell'avv. U. Campanari).

contentatura. Sta bene a tavola, come tutti gli uomini sani, savi e sobri, ma più di tutto ama veder raggiare intorno a sè, negli ospiti, la giocondità arguta e sincera che accompagna e segue le belle e squisite mangiate: è un uomo disciplinato, e, come tale, crede che ogni funzione della vita debba avere il suo momento di prevalenza: è un'artista, e, come tale, considera e con ragione il pranzo quale opera d'arte.

VERDI ALLE FONTI DI MONTECATINI.
(Fotografia Tempestini di Viareggio).

Il Verdi è un narratore serrato e vivace. Rammento — dice ancora il Giacosa — che una sera ci raccontò la prima esecuzione del *Rigoletto* a Venezia. Cantava, capo dei coristi, un tale già attore primario dei teatri di provincia e persuaso di fare grande atto di degnazione aggregandosi ai cori. Il poveretto prendeva quelle arie dignitose di genio incompreso e perseguitato, proprie degli attori che sperarono e a cui fallì fortuna. Nella scena del temporale il maestro pretendeva dai cori un certo effetto di muggito sordo, un suono indistinto a bocca chiusa, non altrimenti accentuato che da maggiore o minore intensità, per rendere il crescere ed il calare della folata. Ma bisognò predicare coll'esempio e rifare cento volte la prova. Il nostro cantante non poteva persuadersi che veramente questo e non altro si volesse da lui, e, quando alla fine non ne potè più dubitare, venne con passo fiero a piantarsi in faccia al maestro scagliando al nume avverso e chiamandolo testimone di tanta enormezza, queste parole: « Anche il vento devo fare? » Poi, coll'incesso di un Aristodemo se ne tornò al suo posto.

Raccontava pure l'attonitaggine e lo sgomento di certi vecchi del caffè Florian, i quali, all'udire come la parte di Rigoletto rasentasse in alcuni punti il comico, per

poco non vedevano disonorata la Fenice ed offesa la tradizione artistica della Serenissima Repubblica. Ma erano paure della vigilia: la sera della rappresentazione, quei vecchi rigoristi furono trascinati anch'essi all'applauso, da quel sincero e spregiudicato sentimento d'arte, che è il privilegio dei grandi pubblici musicali del nostro paese....

Il circolo delle persone che godono della confidenza del maestro e lo sentono ricordare i più interessanti avvenimenti della sua gloriosa carriera è ristrettissimo. Anche a Milano — ove alloggia in un appartamento a lui riservato nell'*Hôtel Milan* — vede pochi amici ed esce di rado.

VERDI E TAMAGNO.
(Fotografia Tempestini, 1899).

Il soggiorno in cui più agevolmente il pubblico può avvicinarlo è quello di Montecatini. Il maestro frequenta ogni estate quello stabilimento da circa quarant'anni. Occupa un quartierino alla *Locanda maggiore* e si ferma circa tre settimane, bevendo, con moderazione, le acque del « Tettuccio » e del « Rinfresco ».

Si alza presto, passeggia molto, non badando al sole, da cui soltanto le larghe tese del cappello lo riparano, mentre l'ombrello di cotone, dal rozzo manico ricurvo, rimane sempre chiuso e gli serve da bastone. Veste costantemente un abito nero a due petti, e porta scarpe grosse, rusticane. A tavola, circondato da amici e conoscenti, si mostra sempre di buon umore, arguto ed affabile. E Montecatini ha anche il potere di fargli parer meno intollerabile la macchina fotografica, dalla quale ostinatamente egli è uso schermirsi.

Nell'estate ultimo scorso accadde anche questo fatto straordinario, che Verdi,

incontrato il tenore Tamagno, lo condusse egli stesso dal fotografo Tempestini e volontariamente *posò* assieme al grande interprete dell'*Otello*.

E a proposito di quest'opera è noto che l'intero quart'atto fu istrumentato appunto a Montecatini e che, mancando della carta da musica, il maestro s'acconciò a scrivere su carta comune, rigata pazientemente, foglio per foglio, da lui stesso.

IL LEONE DELLA MUSICA.
(Caricatura in gesso di Dantan juniore).

Questo tratto, che rivela la grande semplicità di Verdi, ci ricorda un gustoso aneddoto raccontato da Egisto Ruggero nelle sue *Vecchie storie musicali,* ove narra delle abitudini del maestro durante il suo soggiorno a Genova:

« — Una volta m'ero messo in testa di seguire Verdi.... E da un vicolo all'altro — Verdi è praticissimo di Genova — cantarellando, mi condusse passo passo in via Pre, che è una via popolare e popolatissima. — Verdi quando passeggia, con le mani sempre nelle tasche del soprabito, si ferma quasi ad ogni bottega. Ma questa volta.... diamine! credo di sognare.... il celebre Maestro, il fantastico e terribile dipintore delle furie di Otello, si è fermato davanti ad un'erbaiuola (in genovese *bezagnina*) e contratta un bel paio di lattughe! Poi con la massima naturalezza, trae di tasca un enorme fazzoletto in colori, da massaia, ve le ripone e s'avvia tranquillamente a casa. »

Tale è Giuseppe Verdi. Gloria a lui!

SCENA PER L'OPERA "JONE„ (ATTO IV).
(Dallo schizzo originale di C. Ferrario).

CAPITOLO VII.

DA LAURO ROSSI A CATALANI.

LAURO ROSSI. — L'« EBREO » DI APOLLONI. — ERRICO PETRELLA. — FORONI E PEDROTTI. — ANTONIO CAGNONI E ALCUNI OPERISTI GIOCOSI (DE GIOSA, SARRIA, DE FERRARI E USIGLIO). — MAZZUCATO, BAZZINI, BOTTESINI E BRAGA. — FILIPPO MARCHETTI. — CARLOS GOMEZ. — I « GOTI » DI GOBATTI E LA « DOLORES » DI AUTERI-MANZOCCHI. — ALFREDO CATALANI.

Lauro Rossi.

La lunga vita di Lauro Rossi (1812-1885) richiama per la prima la nostra attenzione fra quelle degli operisti che fiorirono durante il cosidetto *periodo verdiano,* ossia all'incirca dal 1840 al 1890.

Il repertorio teatrale di questo tempo, costituito per la maggior parte dalle opere di Verdi, s'arricchì tuttavia anche di opere d'altri autori cui arrise il trionfo e la popolarità.

Le prime opere di Lauro Rossi precedettero di qualche anno le prime di Verdi, ma il *Domino nero,* ch'è rimasta la più importante, nacque nel 1848, e la notorietà del suo autore, sia come operista, sia come insegnante, si mantenne vivida per quasi tutta la seconda metà del secolo, così che ben può dirsi abbia abbracciato esattamente quel torno di tempo che ora cominciamo ad esaminare.

LAURO ROSSI
al tempo in cui dirigeva il Conservatorio di Napoli.

Nato a Macerata, studiò musica nel collegio di S. Sebastiano in Napoli ed ebbe per maestri Furno, Zingarelli, Crescentini (canto) e Raimondi. A 18 anni ebbe il primo successo nel piccolo teatro della Fenice a Napoli con *Le contesse villane.* Si rappresentarono poi — sempre a Napoli — *La villana contessa* (1830), rifacimento del primo lavoro; *Costanza ed Oringaldo*; *Il casino di campagna* e *Lo sposo al lotto* (1831) tutte con felice successo.

Su proposta di Donizetti fu nel 1832 nominato direttore del teatro Valle di Roma ed ivi scrisse *Il direttore svizzero, Balduino tiranno di Spoleto, Il maestro di scuola, Le fucine di Bergen* e l'Oratorio *Saul* (1833).

Nel '34 Rossi scrive per la Scala di Milano la *Casa disabitata,* conosciuta più comunemente sotto il titolo *I falsi monetari,* che conquistò tutte le simpatie del pubblico e sopratutto della Malibran, la quale volle che il maestro componesse per lei subito un'opera da cantarsi al San Carlo. Lieto il Rossi d'avere per interprete tanta artista scrive l'*Amelia*; ma l'umore capriccioso della Malibran (cui già altra volta abbiamo accennato) ebbe la strana pretesa di voler introdotto nell'opera un *passo a due* che

ella avrebbe ballato col ballerino Mathis. Immaginatevi, appena si seppe la cosa, se nel pubblico era poca l'aspettativa! I posti furono pagati a peso d'oro e si stimava fortunato chi aveva potuto trovarne uno.

« Comincia l'opera — così racconta un biografo del Rossi — e la Malibran canta; ma il pubblico, impaziente di veder la celebre cantante muovere le gambe, non bada al canto, non bada alla musica, e corrucciasi tutto perchè molto tarda a ballare. Attenzione generale..... Le gambe nel ballo non avevano l'agilità della gola nel canto, e la Malibran in quella strana rappresentazione è disapprovata dal pubblico. Il malumore suscitato da quella stravaganza, si riverberò sull'opera, la quale andò a fascio col

IL PERIODO VERDIANO.
(Petrella e Verdi: — A chi nulla ed a chi troppo. — Caricatura del *Trovatore*, 1874).

ballo, e non intesa e fors'anche nemmanco udita, cadde trascinata dalla forza dell'altra caduta ».

Dopo avere scritto la *Leucadia,* data con buon successo alla Canobbiana nel '35, e l'*Elegia* in morte di Bellini (dedicata alla Pasta), Rossi andò, scritturato come direttore, in America, dove scrisse gran numero di lavori chiesastici e l'opera *Giovanna Shore.* Grandi furono le peripezie durante il suo soggiorno colà: poichè nel '37, scioltasi nel Messico, per effetto di vicissitudini politiche, la compagnia, egli dovette, insieme ad alcuni artisti, ricostituirne un'altra per non lasciare sul lastrico gran parte delle « masse ». Divenne così, oltre che il direttore artistico, anche l'impresario, dovendo a tutto pensare e provvedere. « Una sera — racconta il Florimo — stavasi per rappresentare il *Barbiere di Siviglia.* Figaro cadde da una scala e si conciò talmente da non

potersi sostenere in piedi. Il teatro era pieno zeppo di spettatatori, l'introito straordinario: come rifiutarlo mandando via il pubblico con tanto discapito della Società? Tutti gli artisti, mesti e scoraggiati, si rivolsero al maestro: — che posso fare? egli disse loro.... Poi li lasciò bruscamente, e dopo pochi momenti si presentò nell'abbigliamento del famoso Figaro. Tutti l'acclamarono. ed il pubblico, informato della risoluzione presa dal maestro, perchè non mancasse lo spettacolo, lo rimunerò con le più grandi ed entusiastiche dimostrazioni d'affetto. Il nostro maestro confessava egli stesso che non dispiacque come artista.... almeno se ne lusingò; ma come cantante si credeva felice quando l'orchestra copriva la sua modesta e certo non bella voce ».

LAPIDE IN MEMORIA DI LAURO ROSSI
nel Conservatorio di Milano.

Otto anni il Rossi rimase in America pellegrinando di paese in paese. Colà sposò Isabella Obermayer, che era la prima donna più nota di quei teatri. Ma la febbre gialla, che colpì lui e la sua compagna, lo obbligò poi, per rinfrancarsi in salute, a tornare nel '43 in Europa.

Ivi riprende ancora a scrivere pel teatro; e a Milano dà felicemente il *Borgomastro di Scheidam* (1844), a Napoli il *Dottor Bobolo*, che non piace affatto.

A queste seguono poi, con varia fortuna, dal '45 al '76, altri quindici melodrammi, fra i quali i due più pregevoli sono: *Cellini a Parigi* (Torino '45) e il *Domino nero* (Milano '48).

Ma più che nelle opere, forse, il Rossi eccelse nella dottrina teorica, così che divenne ricercatissimo come insegnante, e tenne il posto di direttore di Conservatorio a Milano dal 1850 al 1871 e a Napoli dal 1871 al 1878, anno in cui fu messo dal governo a meritato riposo. Ritiratosi in Cremona, vi morì il 5 maggio 1885.

GIARDINO POMPEIANO.

(Dalla *Raccolta di Scene del pittore Alessandro Sanquirico.* — Biblioteca di Brera).

Fu il Rossi di animo mite e di cuore benefico, oltre che artista coscienzioso e saggio educatore. E a lui non mancarono nè l'ammirazione, nè gli onori, per parte dei contemporanei. Di più ordini cavallereschi insignito, venne ascritto come socio d'onore in ben più di cinquanta Accademie artistiche e letterarie, non essendo, a differenza di tanti maestri, digiuno di quegli studî che, pur esorbitando dalle discipline strettamente musicali, sono di queste utile e anzi necessario ornamento.

Ora le sue opere non si rappresentano più, perchè, sebbene accuratamente scritte, non poterono resistere al tarlo del tempo, che sparge polvere su quanto non ha l'impronta del genio.

*
* *

L'*Ebreo* di Apolloni.

Nè — per ripigliare il pensiero del periodo precedente — il tempo ha perdonato all' *Ebreo* di Apolloni, che tuttavia era scritto con forma più facile e popolare delle opere di Lauro Rossi, come ci conferma un articolo pubblicato dalla *Fama* di Pietro Cominazzi dopo la prima dell'*Ebreo* (Venezia, Fenice, 1855), ove dice della musica che è « chiara, non fatica la mente, non annoia con lungherie, ecc.... »

La prima sera l'autore fu festeggiato con una ventina di chiamate e un *bis* all'aria del soprano cantata dalla Barbieri. E la stessa *Fama* dice : « Era un bel pezzo che il teatro non risuonava di un grido sì clamoroso d'applauso. »

Tuttavia, l' *Ebreo*, eseguito l'anno dopo alla Scala, quale opera d' apertura della stagione, non ebbe che un tepido successo e fu rappresentato solo cinque volte. — Ma rimase lungamente in repertorio ed i teatri italiani se lo disputarono per molti anni.

L'autore non seppe circondarlo di fratelli altrettanto fortunati. Nato a Vicenza l'8 aprile 1822, morì in patria il 31 dicembre 1889 avendo contato soltanto, dopo l'*Ebreo*, un mediocre successo col *Gustavo Wasa* (Trieste, 1872) e due insuccessi col *Pietro d'Abano* (Fenice, 1856) e col *Conte di Königsmarck* (Firenze, Pergola, 66).

Il suo stile — quale si palesa specialmente nell'*Ebreo* — si avvicina molto a quello delle prime opere di Giuseppe Verdi.

* * *

Errico Petrella.

L'autore della *Jone* nacque il 10 dicembre 1813 a Palermo, da Fedele, ufficiale di marina, e da Antonia Mazzella, di Ponza.

A 8 anni cominciò a studiare il violino, e a 10 fu ammesso al Conservatorio di Napoli, dove, dopo esame, ottenne il posto gratuito di convittore.

Per le condizioni finanziarie della sua famiglia, non potendo egli acquistar un pianoforte, « il vispo giovinetto — come racconta il Florimo — immaginò di formarsi una tastiera artificiale di buccie d'arancio, adoperando la parte esterna di esse per rappresentare i tasti per i toni naturali, e la parte interna per i cromatici: sopra ciascun tasto aveva scritto la lettera iniziale che indicava il tono, e di questo preteso cembalo si serviva per esercitarsi nelle sue lezioni. Venuto a notizia del direttore Zingarelli l'ingegnoso ritrovato del suo giovane allievo, ordinò immantinente che a sue spese si comprasse un cembalo, e lo regalò al Petrella ».

ERRICO PETRELLA.
(Da una litografia di F. Perrin).

Fra i suoi primi *maestrini* ebbe Bellini, indi passò successivamente nelle classi di Furno, Ruggi e Zingarelli, col quale studiò contrappunto e composizione, ma per troppo breve tempo: chè, essendoglisi presentata occasione di scrivere un'opera pel piccolo teatro della Fenice di Napoli, preferì, nonostante i migliori consigli, il teatro al Conservatorio. Il successo gli arrise subito; ma non è questa da considerarsi una fortuna pel giovine compositore, chè, troppo immaturo, troppo incolto di dottrina, fu così distratto per sempre dagli studî.

Le doti naturali eccezionalissime, l'abbondante e fresca vena melodica di Petrella avrebbero certo arricchito l'arte di opere più complete, omogenee e vitali di quelle che conosciamo, s'egli non avesse avuto la sorte di ecclissare a sedici anni col suo *Diavolo color di rosa* (1829), la fama degli altri compositori che, come il Raimondi ed il Fioravanti, godevano allora il favore del pubblico napoletano.

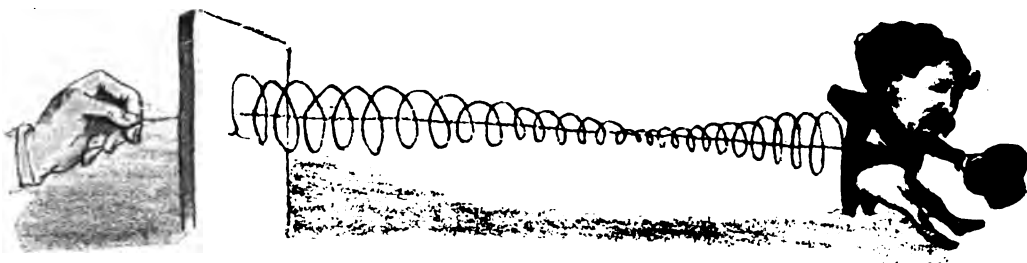
SCENA PER L'OPERA "LA CONTESSA D'AMALFI,,.
(Dalla tela originale di C. Ferrario).

Quanti tesori di ispirazione andranno a cadere nell'oblío per colpa dell'inesperienza grossolana con cui l'inabile Petrella componeva i propri spartiti!

E di quanti trionfi suoi andrà sempre più perdendosi l'eco! — Eccolo nel 1831, già noto e popolare, comporre pel teatro del Fondo a Napoli *Il giorno delle nozze e Pulcinella morto e non morto*: poi far seguire *Lo scroccone, I pirati spagnuoli, Le miniere di Freimberg*, sempre con schietti successi; e finalmente nel 1851 quelle *Precauzioni,* che ottennero tale un successo da doversi ripetere sulle scene del Fondo per un anno intero e da far dire al *Giornale Ufficiale* di Napoli che « in quest'opera potevano dirsi risorti Paisiello e Cimarosa ».

Ma la fortuna materiale non arrideva ancora al laborioso maestro — mal retribuito, come era allora costume, e non ancora ammesso a scrivere per le stagioni più lucrose del teatro San Carlo.

Finalmente nel 1852 l'*Eleonora di Tolosa* trovò così ben disposto il pubblico, che dal teatro del Fondo lo spettacolo venne trasportato al San Carlo, la cui direzione invitò Petrella a scrivere l'opera d'obbligo pel carnevale 1854. Questa fu l'applauditissimo *Marco Visconti,* con cui poi gli impresarî fecero lungamente affari d'oro in tutti i principali teatri d'Italia.

Valga a dimostrare in quanta considerazione fosse allora tenuto il maestro napo-

PETRELLA CHIAMATO DI CONTINUO ALLA RIBALTA.
(Dal *Trovatore*, 1878).

letano, il fatto che nel 1856 l'*Elvana* o l'*Assedio di Leida* fu disputata pel primato dell'esecuzione dalla Scala e dal San Carlo, a mezzo dei tribunali, che poi giudicarono — *pro bono pacis* — che l'opera fosse data nella stessa sera in tutti e due. Inutile dire che ebbe nell'un teatro e nell'altro entusiastiche accoglienze.

Se una malattia non glielo avesse impedito, Petrella avrebbe scritto l'opera d'obbligo anche per la Felice nel '57: la scrisse invece per la Scala l'anno dopo e fu quella popolarissima *Jone* che, non piaciuta la prima sera, potè poscia rialzare le proprie sorti fino ad essere proclamata « l'opera di un genio ».

La *Jone* ebbe in quella prima esecuzione ventuna rappresentazioni. Di poi percorse trionfalmente e senza posa i teatri dei due mondi. Ricchissima di facili e geniali motivi, spontanea e indovinata, quest'opera va ascritta fra le più fortunate della seconda metà del secolo. Nè va taciuto che alcuni brani in essa, oltre essere degni del conquistato favor popolare, sono meritevoli di sincera ammirazione da parte degli stessi studiosi che avrebbero torto di fermarsi a notare le sgrammaticature in quei sonori, limpidi e affascinanti periodi melodici.

GLI AUTORI DEI "PROMESSI SPOSI".
(Dal *Mondo artistico* del 1869).

Alla Scala, Petrella si presentò nuovamente nel '59 con *Il duca di Scilla,* e al San Carlo nel '60 con *Morosina*, e nel '61 colla tragedia lirica *Virginia,* la quale, non ostante avesse a protagonista la Galletti, cadde.

In quello stesso anno Petrella aveva scritto pel Fondo *Il folletto di Grésy*, e, per essere cantato al San Carlo, l'*Inno a Vittorio Emanuele*. Nel '64 diede al Regio di

UN EPISODIO DELLA CATASTROFE DI POMPEI (JONE).
(Quadro di Filippo Palizzi).

Torino la *Contessa d'Amalfi*, della quale è tuttora universalmente nota quell'aria del duetto che comincia colle parole: *Tra i rami fulgida la luna appare.*

La *Celinda* non piacque a Napoli nel '65: piacque invece nel '66 la *Caterina Howard* all'Apollo di Roma, cantata dai coniugi Tiberini e da Pandolfini; come pure piacque *Giovanna II* (libretto di Ghislanzoni) data al San Carlo nel 1869. In questo stesso anno furono dati a Lecco *I Promessi Sposi* scritti nella stessa casa dove il Manzoni aveva scritto il suo romanzo, e Petrella andò giustamente superbo di poter condividere gli entusiastici applausi col Grande Lombardo che intervenne alla prima rappresentazione.

GHISLANZONI E PETRELLA.
(Da una fotografia del 1870).

I Promessi Sposi sono considerati il più pregevole lavoro di Petrella e — a dir vero — in essi vi è una certa accuratezza di condotta, uno stile più terso e una maggior ricchezza di istrumentale che nelle altre opere.

Manfredo e la *Bianca Orsini* furono le due ultime opere date da Petrella, ambedue a Napoli, la prima nel '72, la seconda nel '74. Un'opera buffa, *La fata di Pozzuoli*, e una seria, *Salambò*, sono inedite.

Petrella morì a Genova il 7 aprile 1877, in estrema povertà. Negli ultimi anni dovè essere soccorso dal Re e dal Governo perchè campasse la vita. Le sue opere gli avevano reso assai poco e la sua vita avventurosa non gli aveva permesso di far risparmi.

***

Foroni e Pedrotti.

Scolari entrambi di Domenico Foroni e veronesi d'origine, Jacopo Foroni e Carlo Pedrotti ebbero in questo periodo il favore del pubblico, mentre ora hanno soltanto quello degli intelligenti.

Di Jacopo Foroni in ispecie (1825-1858) si può dire non sia ormai nota che una famosa *Sinfonia in do minore* frequentemente eseguita nei concerti. Non diciamo della sua prima opera *Margherita* (1848), nè della seconda, *Cristina di Svezia* (1850) che scrisse a Stockolma, ove era stato nominato direttore del Teatro Regio, ma neppure del suo poderoso spartito *I gladiatori* (1851, Canobbiana di Milano) si occupa oggi alcuno.

CARLO PEDROTTI.

I gladiatori furono dapprima proibiti dalla polizia austriaca, perchè portavano il titolo di *Spartaco* e nei versi trasparivano intendimenti patriottici; ma poi, in seguito a modificazioni e a concessioni, la rappresentazione potè aver luogo e segnò pel Foroni un vero trionfo. Notevole specialmente per questo che nel suo lavoro il maestro veronese dimostra, forse per il primo, intendimenti di modernità e di emancipazione da quella forma barocca sotto la quale esclusivamente e autori e pubblico intendevano allora l'opera in musica.

TUTTI IN MASCHERA.
(Schizzo del *Mondo artistico*, 1871).

Distintissimo e fine musicista fu pure Carlo Pedrotti (nato nel 1817), la cui morte recente (1893) è tuttora ricordata dagli italiani con dolore, e la cui vita fu tutta dedicata al culto dell'arte.

La passione per la musica fu in Pedrotti precoce. Il padre, che l'aveva avviato allo studio dei commerci, dovette accondiscendere a che il vivace giovinetto lasciasse Mercurio per Euterpe.

Racconta il Valletta

che il futuro direttore celeberrimo d'orchestra aveva organizzato una piccola orchestrina fra i compagni del ginnasio, alla quale faceva eseguire le sue composizioni. Più tardi, ottenuta la collaborazione del poeta Marcelliano Marcello — animoso giovane anch'esso — scrive l'opera seria *Antigone* e la semiseria *La sposa del villaggio*; opere che rimasero sempre inedite perchè nessun teatro volle aprir loro le porte. E finalmente riesce a far rappresentare al Filarmonico di Verona la *Lina* (1840) che, bene accolta dal pubblico, gli frutta la nomina di direttore del teatro dell'Opera Italiana in Amsterdam.

CARLO PEDROTTI.
(Da una caricatura del *Trovatore* — 1873 — che allude all'attività con cui il maestro disimpegnava un cumulo d'uffici).

Tornato, dopo un'assenza di quattro anni, in patria, vi rimase fino al 1867, occupandosi di composizione e di insegnamento (modeste lezioni di pianoforte a un fiorino ciascuna).

Il periodo del suo soggiorno a Verona fu per Pedrotti il più fecondo nella produzione operistica. Dopo, distolto da altre cure e da cariche insigni, la mente sua non si volse quasi più a comporre pel teatro. Due sole opere scrisse infatti quando si stabilì a Torino: *Il favorito* (Torino, Regio, 1870) e *Olema* (Modena, Comunale, 1872). Ecco invece l'elenco di tutte le altre opere scritte a Verona dopo il suo ritorno dall'Olanda:

Romea di Montfort (Verona, Filarmonico, 1846); *Fiorina* (Verona, teatro Nuovo, 1851); *Il parrucchiere della reggenza* (Verona, teatro Nuovo, 1852); *Gelmina e Genoveffa* (Milano, Scala, 1853); *Tutti in maschera* (Verona, teatro Nuovo, 1856); *Isabella d'Aragona* (Torino, teatro Vittorio Emanuele, 1859); *Guerra in quattro* (Milano, Canobbiana, 1861); *Mazeppa* (Bologna, Comunale, 1861); *Marion Delorme* (Trieste, teatro Grande, 1865).

Fra queste opere, maggiormente piacquero *Fiorina* — una delle migliori — *Guerra in quattro* e *Tutti in maschera,* il suo capolavoro, che ebbe la ventura di essere rap-

GRAN CONCERTO IN ONORE DEL MAESTRO PEDROTTI.

(La cittadinanza torinese festeggia l'istitutore dei concerti popolari e gli offre una ricca bacchetta — 23 marzo 1879).

presentato con successo a Parigi all'Athénée, nel 1869, col libretto francese dal titolo *Les masques*.

Abilissimo direttore d'orchestra, trascurò la composizione quando, nel 1868, gli fu affidata la bacchetta del teatro Regio di Torino e la direzione di quel Liceo musicale. Egli fu il primo *vero* direttore d'orchestra in Italia, ove il pubblico era assuefatto a vedere sullo scanno di direttore un professore di violino che tratto tratto smetteva di suonare per dare gli attacchi o faceva tacer gli altri per regalare di un *a solo* gli ascoltatori. Pedrotti riuscì pel primo a concertare i grandi spartiti e ad organizzare i concerti popolari a grande orchestra.

Preziosissimo insegnante, fu chiamato a dirigere il Liceo di Pesaro, aperto nel 1882, per munificenza di Gioachino Rossini. Nel 1892 vi organizzò le feste centenarie, poi volle ritirarsi a Verona.

Era ancora vegeto e robusto: l'antico soprannome di *bersagliere,* attribuitogli per la sua vivacità e pel modo spedito di camminare, non pareva del tutto improprio, neppure pel maestro quasi ottantenne. Ma improvvisamente lo colse una grave malattia cardiaca che gli cagionò aspri patimenti. Un triste mattino — il 16 ottobre 1893 — vinto da subita alienazione del cervello si gettò miseramente nell'Adige vorticoso, troncando col tragico suicidio sì preziosa esistenza. L'Italia pianse alla morte di lui uno dei figli suoi migliori.

ANTONIO CAGNONI.
(Da litografia).

***

Antonio Cagnoni e alcuni operisti giocosi.

Per quanto il Cagnoni non possa essere propriamente considerato un operista giocoso, tuttavia la fama più durevole venne a lui dal *Don Bucefalo* e da *Papà Martin*, più che dalle numerose opere d'altro genere fatte rappresentare nella sua lunga carriera.

Nato a Godiasco, presso Voghera, l'8 febbraio 1828, morì a Bergamo il 30 aprile 1896. Nel 1842 entrò nel Conservatorio di Milano e si iscrisse dapprima alla scuola di violino. Poi, in quella di contrappunto, ebbe a compagni il Bottesini ed il Ponchielli. Studiò dapprima sotto il Ray, poi col Frasi. Dopo il terzo

anno di studio si rivelava già con un lavoro geniale: *Rosalia di S. Stefano*: l'anno appresso dava *I due savoiardi* ed il terzo anno il *Don Bucefalo*, scritto pel Rocco, cui successe poi il Bottero, il quale, già in allora celebrato cantante, fece del *Don Bucefalo* tale una magnifica figura da rendere in breve popolare il nome del maestro, associandolo al proprio, già tanto conosciuto.

Semplice e modesto, Cagnoni si pose subito di lena a comporre nuovi spartiti e fu operosissimo. Ottenne numerosi successi e più tardi onori e ricompense: direttore dapprima della Cappella di Novara, succedendo al Coccia, prese poi il posto lasciato libero per la morte di Ponchielli in quella di Bergamo, e in questa città morì.

IL BUFFO BOTTERO
nel *Don Bucefalo*.

D' ingegno brillante e di vena spontanea, scrisse senza preoccupazione di formole e talvolta con trascuranza. Diede alle scene: *Il testamento di Figaro* (1848), *La valle di Andorra* (1851), *Giralda* (1852), *La fioraia* (1853), *Le figlie di don Liborio* (1856), *Il vecchio della montagna* (1860), *Michele Perrin* (1864), *Claudia* (1866), *La tombola* (1869), *Un capriccio di donna* (1870), *Papà Martin* (1871), *Il duca di Tapigliano* (1874) e *Francesca da Rimini* (1878).

Nicola De Giosa (Bari, 1820-1885) non ebbe successi che nel genere buffo e conquistò la stima, che ancor oggi circonda il suo nome, con molta fatica e grandi stenti.

Non avendo potuto finire gli studî nel Conservatorio di Napoli, per intemperanze di carattere che lo fecero bisticciare con Saverio Mercadante, direttore, dovette lottare contro le più accanite ostilità per far rappresentare la sua prima opera. Vi riuscì nel 1842, ed ebbe un buon successo con *La casa degli artisti*. Poi diede nel 1845 una *Elvina*, opera enfatica, scritta collo scopo di confondere gli avversarî che andavano dicendo non sapere egli scrivere che *pulcinellate*; vinse infine la battaglia col *Don Checco* (1846) che, eseguito al teatro Nuovo di Napoli dal famoso buffo Raffaele Casaccia, fu poi trasportato al San Carlo e divenne in breve popolarissimo.

LA MUSICA BUFFA.
(Quadro di F. Valaperta).

Ebbero minor fortuna altre opere che seguirono e per le quali la fama del De Giosa s'oscurò per lunghi anni. Ma nel 1877 ritrovò il trionfo col *Napoli di carnevale.*

Pochi anni prima il Sarria aveva pure date le due opere buffe cui deve maggiormente la sua notorietà: *Il babbeo e l'intrigante* (1872) e la *Campana dell'eremitaggio* (1875).

Enrico Sarria, nato a Napoli nel 1836, vi morì nel 1885. Esordì con l'opera giocosa *Carmosina* (1853) e scrisse poi una decina d'altri spartiti.

Altrettanti ne lasciò anche S. A. De Ferrari (Sua Altezza De Ferrari, come lo chiamava argutamente il Petrella per le due iniziali che precedono il cognome e che vogliono dir soltanto Serafino Amedeo), ma uno solo rimase in repertorio dopo la sua morte (avvenuta nel 1885, a Genova, ove era nato nel 1824), quello del *Pipelé,* opera giocosa eseguita per la prima volta nel 1855 a Venezia, e fortunatissima da allora fino ad oggi per la scorrevolezza della musica e la comicità dell'azione.

Ricorderemo infine un popolarissimo operista giocoso vivente, Emilio Usiglio, nato a Parma nel 1841, autore di quelle *Educande di Sorrento* che rappresen-

tate la prima volta a Firenze nel 1868, resistettero alla scena fino ad oggi, sempre godendo il favor popolare.

L'Usiglio compose inoltre: *La locandiera* (1861); *L'eredità in Corsica* (1864); *La scommessa* (1870); *La secchia rapita* (1872); *Le donne curiose* (1877), fortunato spartito e le *Nozze in prigione* (1881), che ebbero pure buon successo. Nel 1896 si sparse la notizia della sua morte, e qualche giornale ne tessè anche la biografia; ma si trattava d'un cattivo scherzo, e per vero l'Usiglio vive tuttora e gode di una notevole robustezza. S'occupa nel dirigere orchestre, ma non lascia credere di voler dare nuovi figli al teatro giocoso che muore con lui.

*
* *

Mazzucato, Bazzini, Bottesini, Braga.

ALBERTO MAZZUCATO.
(Lapide nel cortile del Conservatorio di Milano).

L'insegnamento al Mazzucato, il violino e la musica pura a Bazzini, il contrabbasso a Bottesini ed il violoncello a Gaetano Braga, costituirono certamente titoli di benemerenza e di gloria superiori a quello che loro non sia derivato dalla produzione teatrale. Tuttavia, non solo pel nome, ma anche per le opere loro, che videro le scene con varia fortuna, è doveroso ricordarli in questa rassegna.

Alberto Mazzucato, nacque ad Udine il 28 luglio 1813 e morì in Milano il 31 di-

cembre 1877. Guidato dai consigli di Pietro Bresciani, scrisse a *Fidanzata di Lammermoor* un anno prima (1834) che Donizetti creasse l'immortale sua *Lucia.* — Rappresentata a Padova ed a Milano con buon successo, l'opera dell'autore udinese fu tosto ecclissata da quella sopraggiunta del Bergamasco — e lo stesso Mazzucato non tardò a riconoscerne le non lievi mende tecniche ed estetiche ed a ripudiarla.

Tennero dietro: nel 1836, il *Don Chisciotte,* ma con effimero successo: nel 1838, l'*Esmeralda,* che rappresenta il frutto della maturità di Alberto Mazzucato, il quale nel frattempo aveva acquistata una solida coltura con studî e viaggi, dimostrando di intravedere fra i primi la regola estetica del dramma musicale; nel 1840 i *Corsari* con esito cattivo; nel 1841 *I due sergenti* e nel 1843 *Luigi V* con buon successo; nel 1843, infine l'*Ernani* con esito infelice.

ANTONIO BAZZINI.
(Busto dello scultore Branca nel Conservatorio di Milano).

Teorico reputatissimo, critico illuminato, diresse con gran plauso il Conservatorio di Milano e pubblicò molti trattati riguardanti varî rami delle discipline musicali. Lasciò scritto fra le altre una massima peregrina che qui va ricordata perchè nota a pochi fra gli autori di cui ora ci occupiamo: « La musica in Italia è accettata ed accarezzata presso la grande maggioranza come arte di diletto, come onesto passatempo: e nulla più. Giammai come arte altamente, essenzialmente educatrice: chè tale è in realtà ».

Antonio Bazzini, nato a Brescia l'11 marzo 1818 e morto a Milano il 10 febbraio 1897, è autore di una sola opera teatrale, *Turanda,* rappresentata alla Scala con buon successo nel 1867, ma più ancora mostrò il suo valore di compositore colle poderose *Ouvertures*: *Saul* (1868), *Re Lear* (1871) e *Francesca da Rimini* (1879) poema sinfonico, non chè con finissima musica da camera, destinata a sopravvivergli lungamente.

Violinista celebre, dal dì che il sommo Paganini a lui diciottenne disse: « Presto

viaggiate » deliziò e fece fremere per quasi mezzo secolo i pubblici del mondo. Ma ben a ragione Roberto Schumann scriveva nel 1843: « Se Bazzini avesse a perdere la mano sinistra e dovesse in conseguenza rinunziare al violino, egli potrebbe e saprebbe rendersi grande colla destra: scrivendo, egli sarebbe certamente annoverato fra i migliori compositori italiani ». Piuttosto che alla *Turanda*, queste parole si riferiscono alle composizioni di genere più severo, quali *sonate, quartetti, quintetti* e a quei famosi *salmi*, in continuazione di quelli di Benedetto Marcello, che sono un modello della più rigorosa stilistica accoppiata ad un'onda melodica limpidissima.

GIOVANNI BOTTESINI.
Da un disegno di Calvi, 1858).

Nel 1873 al Bazzini fu affidato l'insegnamento della composizione nel R. Conservatorio di musica di Milano; e dal 1882, succedendo al Ronchetti-Monteviti, fu direttore dello stesso Conservatorio di Milano fino al giorno della sua morte.

Giovanni Bottesini nacque a Crema nel dicembre del 1821 e divenne universalmente conosciuto sotto il nome di *Paganini del contrabbasso* per la sua grande virtuosità nel suonare questo istrumento. Le sue opere non sono nè molte, nè molto popolari, ma meritano speciale menzione perchè più degne e pregevoli di altre che pur ebbero la fortuna più sorridente.

BOTTESINI E IL SUO ISTRUMENTO.
(Caricatura dello *Spirito Folletto*, 1877).

Figlio di un suonatore di clarinetto, si presentò al concorso per entrare come alunno convittore nel Conservatorio di Milano, scegliendo la scuola di con-

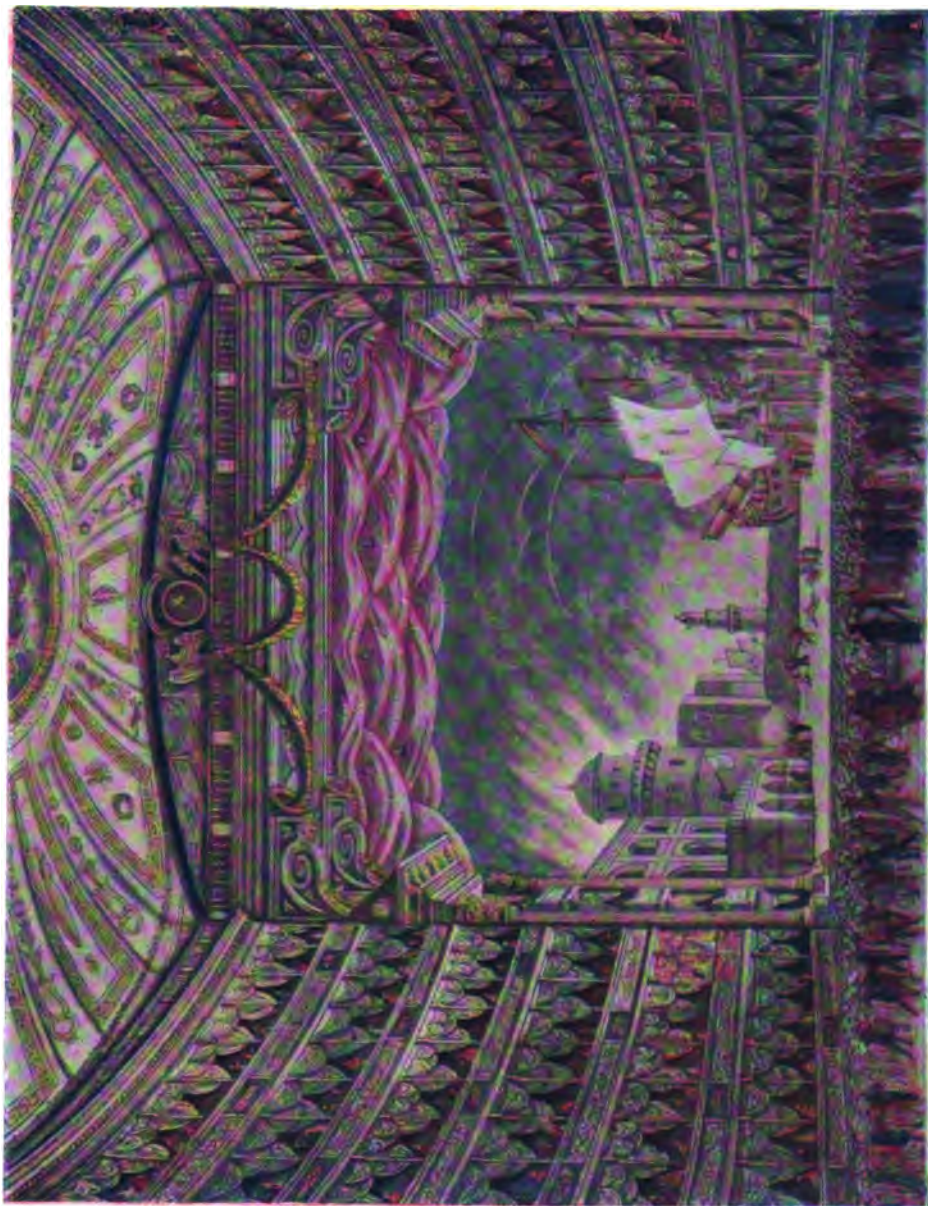
trabbasso pel solo fatto che in essa si era reso vacante un posto. È nota anzi la sua risposta alla Commissione, davanti alla quale stentò assai ad eseguire le poche battute che gli avevano presentato: « Sento — disse — o signori, di stonare, ma quando saprò dove porre le dita, allora non stonerò più. »

GAETANO BRAGA.
(Busto di C. Barbella).

Ammesso, studiò il contrabbasso sotto Luigi Rossi, e la composizione con Piantanida, Ray, Basili e Vaccai.

Dei trionfi memorabili ottenuti col suo strumento, non possiamo occuparci. Come compositore di opere ricordiamo di lui: *Cristoforo Colombo* (Avana, 1874); *L'assedio di Firenze* (Parigi, 1857); *Il diavol della notte* (Milano, 1858); *Marion Delorme* (Barcellona, 1862); *Vinciguerra* (Parigi, 1870); *Alì Babà* (Londra, 1871); *Ero e Leandro* (Torino, 1879); *La regina Nepal* (Torino, 1881); alle quali aggiungeremo l'oratorio *Gethsemene* (Londra, 1887).

Fra queste il suo capolavoro è l'*Ero e Leandro*, libretto di Boito. Ma la sua fama d'operista resta offuscata, oltre che da quella di contrabbassista, anche da quella di direttore d'orchestra: e come tale egli ebbe fra l'altro l'onore di dirigere pel primo l'*Aida* di Verdi al Cairo. Da ultimo fu direttore del R. Conservatorio di musica di Parma. All'infuori dell'arte, come tratti caratteristici di Bottesini noteremo che in lui fu grande l'amore per l'eterno femminino, per la propria pipa, per i maccheroni alla napoletana e per i cibi succulenti in genere. Comicissima era la sua avversione per le carrozze: temeva con fanciullesca paura tanto di servirsene come di esserne travolto. Morì nel 1891.

Gaetano Braga, nato nel 1829 a Giulianova negli Abruzzi, vive oggi in Milano circondato dall'aureola gloriosa che la sua eccezionale valentía di violoncellista gli ha procurato e dall'amicizia di quanti lo conoscono ed ammirano in lui non solo il chiaro musicista, ma l'uomo di cuore, il prezioso compagno, schietto, vivace ed allegro.

INTERNO DEL TEATRO ALLA SCALA.
(Dalla *Raccolta di Scene teatrali dei più celebri pittori scenici*, edita dall'incisore Stucchi nel 1819).

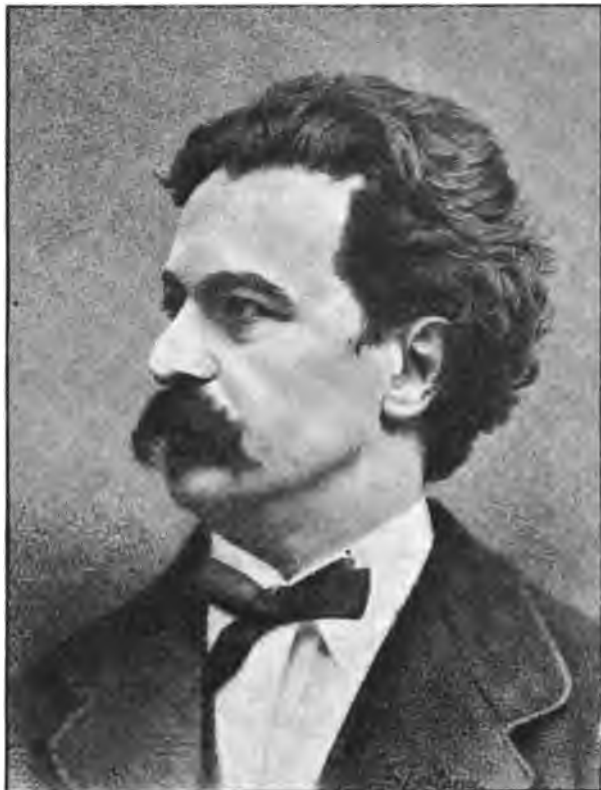
Chi avvicina oggi il simpatico e rubizzo autore non si stupisce se il Florimo, parlando di lui giovinetto, lo dipinge come vispo, arguto ed intelligente, e riferisce che « aveva avuto in Giulianova il soprannome di *capobanda*, stante che, quando usciva coi suoi compagni dalla scuola di latino, facendo della sua mano una specie di tromba, indicava qualche cantilena di fresco imparata, che poi faceva ripetere a quei che l'attorniavano. »

Studiò al Conservatorio di Napoli col Mercadante e col Conti e compose la sua prima opera *Alina* pel teatro del *Fondo* (1853). Questo successo impallidì di fronte ai trionfi che cominciarono allora per lui come violoncellista e che in tutto il mondo, si può dire, si ripeterono incessantemente, con costante calore fino ad oggi. Al teatro dopo la prima. diede le seguenti opere: *Estella di S. Germano* (1857); *Il ritratto* (1858); *Margherita la mendicante* (1860); *Mormile* (1862); *Gli avventurieri* (1867); *Reginella*, (1871) e *Caligola* (1874). Scrisse pure un *Ruy Blas*, non rappresentato, perchè prevenuto dall'omonimo spartito di Filippo Marchetti.

Rivelò come compositore vena feconda e spontanea — quale ognuno ritrova anche nella notissima sua romanza *Leggenda Valacca* — e gusto distinto. Le sue opere ebbero sempre favorevole incontro.

Filippo Marchetti.

Nacque a Bolognola (Camerino), il 26 febbraio 1831. Nel Conservatorio di Napoli fu alunno del Lillo dapprima, poi del Conti, che gli fu guida precipua nello studio della composizione, ed al quale il Marchetti ha poi sempre professato somma gratitudine. All'annuncio della morte di lui, così il Marchetti scriveva: « Oltre alla riconoscenza e alla stima come maestro mio e grande artista, io avevo per lui un culto come uomo. La lealtà e la generosità del suo carattere, le rare qualità del suo cuore, formavano di lui un essere eccezionale in questo mondaccio, e i pochi capaci di comprenderlo ne rimpiangeranno la perdita lungamente, massime quando avranno bisogno di un consiglio sapiente ed onesto. »

Rimase il Marchetti nel Collegio dal 1859 al 1864. Appena uscito si diede a coltivare la musica teatrale e preparò (su libretto di suo fratello Raffaele) l'opera *Gentile da Pagano*, rappresentata poi a Torino, al Nazionale, con successo abbastanza buono, nel 1855. La *Demente*, data l'anno appresso al Carignano di Torino, rimase in iscena sole quattro sere, perchè in quei giorni l'interesse del pubblico era tutto rivolto alla *Traviata*, recentemente comparsa.

FILIPPO MARCHETTI.
(Dalla raccolta del *Teatro Illustrato*).

Dopo la *Demente*, il Marchetti, scoraggiato del teatro, passò alcuni anni a Roma dando lezioni di canto e scrivendo *pezzi da camera* che si eseguivano in tutti i salotti romani. Tuttavia teneva un'opera nel cassetto, *Il Paria*, senza osare di presentarla al pubblico. Consigliato dal fratello a stabilirsi in un centro più musicale, si recò a Milano ed ivi strinse cordiale amicizia con quel proteiforme ingegno che fu Marcelliano Marcello, poeta, maestro di musica e giornalista, al quale fece subito sentire il suo *Paria*. Ma l'amico francamente gli disse che quella musica era acqua passata e moneta che non correva più: che doveva fare del nuovo ed abbandonare il rancido convenzionalismo e che egli stesso gli avrebbe scritto il libretto. Così nacque *Giulietta e Romeo*, che fu acquistata dalla Casa editrice Lucca, e che fu data la prima volta a Trieste nell'autunno del '65 con poco lusinghiero esito, e invece più tardi con bel successo a Milano, al Carcano, nel '67, vincendo nel favore del pubblico la *Giulietta e Romeo* di Gounod, che si dava contemporaneamente alla Scala.

Ed eccoci al 1868; l'anno in cui Marchetti doveva creare il fortunato *Ruy Blas*, su libretto di Carlo d'Ormeville.

Dopo il successo della *Giulietta e Romeo*, Marchetti credette avere qualche diritto a che gli fossero aperte le porte della Scala, e un bel giorno si presentò all'impresario di quel teatro proponendogli il suo *Ruy Blas* a cui stava lavorando.

Ma l'impresario — come sempre accade — pur ricevendo lo spartito, nicchiò,

nulla promettendo di concreto, e Marchetti lasciò Milano ritirandosi in campagna, senza quasi speranza. Quand'ecco, nel settembre, gli arriva questa lettera dell'impresario:

« Pregevole maestro,

« Fra le opere nuove da me proposte alla Commissione dirigente il Real Teatro alla Scala, « questa ha scelto il Vostro *Ruy Blas*: se ancora non l'avete compita, affrettatevi di farlo subito, « e Vi attendo incontanente onde metterci d'accordo... »

La gioia grandissima del giovane maestro fu turbata da una accidentale fatalità. Anche questa volta la sua opera doveva lottare nel confronto con una di Verdi, *La forza del destino*; così che il *Ruy Blas*, pur destinato a favorevole accoglienza, non potè essere dato che in fine di stagione e per due sere soltanto. L'editore Lucca tuttavia fiutò la ſpreda, e, acquistato a caro prezzo lo spartito, lo diede al Pagliano di Firenze, dove ebbe un secondo battesimo, che fu un deciso trionfo: trionfo che poi si ripetè e si ripete ancora oggidì in molteplici teatri.

FILIPPO MARCHETTI O IL MOTO PERPETUO.

(Per assistere alle rappresentazioni del *Ruy Blas*, rappresentato nello spazio di due anni in 60 teatri, il maestro passa la vita in ferrovia. — Dal *Trovatore*. 1872).

Poche opere italiane sono popolari quanto il *Ruy Blas*, il cui duetto d'amore, specialmente, — *O dolce voluttà...* — è sulle bocche di tutti e vien ripetuto giornalmente da mille istrumenti con innumerevoli variazioni. Marchetti afferrò il ciuffo della calva dea d'un tratto con quest'opera ispirata, popolare e schietta, che dopo più di trent'anni il pubblico ama tuttora, e predilige. All'indomani della rappresentazione alla Pergola, un giornale francese scriveva: « Le nouveau compositeur presque inconnu hier est monté d'un coup au premier rang ».

Nè dal « primo rango » scese d'allora in poi Filippo Marchetti, quantunque le sue opere posteriori (*Gustavo Wasa* — Scala, 1875, e *Don Giovanni d'Austria* — Torino, 1880) nulla abbiano aggiunto alla sua fama.

Affabile ed erudito, apprezzato pel valore di insegnante, come per le doti di gentiluomo squisito, musicista particolare della nostra Regina, egli vive oggi a Roma, ove dal 1881 dirige la R. Accademia di S. Cecilia con onore di sè e dell'arte e con profitto dei giovani che colà attendono alle discipline musicali.

IL MAESTRO GOMEZ
al tempo in cui compose il *Guarany*.

* * *

Carlos Gomez.

Il prenome, colla caratteristica desinenza spagnuola, rivela da sè solo che il notissimo autore del *Guarany* non è di nascita italiana. Nè, d'altra parte ad alcuno è ignoto — noi crediamo — che Carlos Gomez sia d'origine brasiliana. Ma errerebbe chi non lo annoverasse fra gli operisti italiani. Qui egli studiò — qui scrisse le sue opere — qui elesse la sua dimora — qui godè le più larghe e meritate simpatie per l'ingegno suo e per l'animo aperto e buono — qui i suoi spartiti trovarono la più lusinghiera accoglienza e poterono rimanere in modo stabile nel repertorio abituale dei teatri nostri.

Nato a Campinas (Brasile) da genitori portoghesi, nel 1839, morì al Parà nel 1896. L'imperatore Don Pedro II — anima d'artista e di letterato che fu il mecenate intelligente cui il Gomez dovè tutta la sua carriera — inviò il giovanetto, che allora studiava nella scuola di musica di Rio Janeiro, al Conservatorio di Milano.

E maestri suoi furono Lauro Rossi e Alberto Mazzucato. L'indole vivacissima, la fantasia fervida, immaginosa, irruente, il fuoco tropicale che aveva riscaldato il sangue delle sue vene, lo spinsero naturalmente verso il teatro, cui s'era già accostato fin da quando, giovanetto, studiava a Rio Janeiro, facendo rappresentare colà (1861) un'operina: *A noite de Castello*.

In Italia esordì con una rivista umoristica ambrosiana *Se sa minga*, che, rap-

GOMEZ - CACICO.
(Caricatura del *Trovatore*, 1874).

SCENA PER "LO SCHIAVO„ (ATTO I).
(Dallo schizzo originale del pittore Bartezago).

presentata al teatro Fossati nel 1866 dalla compagnia Scalvini, ottenne uno strepitoso successo di popolarità: popolarità che gli crebbe per la canzone *Il fucile ad ago*, ispirata dalla vittoria di Sadowa. Nè minor esito ottenne con un'altra rivista, *Nella luna*. Piccoli lavori e artisticamente insignificanti: « eppure — raccontava il Gomez — quella musichetta da organetti valse ad aprirmi le porte massime della Scala, dove nel marzo del 1870 mi presentai col mio *Guarany* ». Fu un trionfo come pochi se ne possono registrare, e non effimero; chè il *Guarany*, malgrado il tempo e le mende, percorre anche oggidì il suo cammino glorioso pei teatri di tutto il mondo.

CARLOS GOMEZ NEL 1895.

Il soggetto dell'opera, tolto dalla storia del Brasile, non poteva meglio esser scelto pel brasiliano musicista, che si rivelò con tutta la foga, con tutta la passione del suo focoso temperamento. Certamente, la *Fosca* che Gomez diede nel febbraio 1873 alla Scala è l'opera più completa e più magistrale, ma nel *Guarany* è con maggior sincerità rispecchiata l'indole del maestro: ed a

questa spontaneità deve appunto l'opera il suo principale successo, la sua ragione di essere. Ciò è provato anche dal fatto che allorchè Gomez studiò di plasmare ad altre forme più finite, ma meno sentite, le successive sue opere, il pubblico avvertì l'artifizio e l'abbandonò. Così accadde che egli non riuscì più mai ad ottenere un favore pari a quello ottenuto col *Guarany*: nè colla citata *Fosca*, nè col *Salvator Rosa* (Genova, Carlo Felice, 1874) — per quanto, dopo *Guarany*, questa sia l'opera sua che maggiormente piacque, e più largo fece il giro dei teatri; — nè colla *Maria Tudor*, che cadde alla Scala nel 1879; nè col *Condor* che a mala pena si resse per poche sere pure alla Scala nel 1893. E se collo *Schiavo*, rappresentato soltanto nel Brasile, riportò successo entusiastico, questo è più da attribuirsi al soggetto stesso, al luogo, alle circostanze e alle simpatie personali per l'autore, che colà esso poteva meglio che non da noi incontrare.

CARLOS GOMEZ.
(Caricatura di Alfredo Edel).

Oltre a molte composizioni da camera, Gomez scrisse ancora un *Inno* per il primo centenario dell'indipendenza americana, celebrato a Filadelfia nel 1876: *Il saluto al Brasile*. Tale inno, che fu acclamato all'Esposizione di Filadelfia, gli era stato imperiosamente ordinato da Don Pedro con questo telegramma: « Voglio un inno nazionale degno del Brasile, di voi, di me. Lo voglio subito. Non ammetto scuse. Aspetto io stesso ».

Ora la salma di Gomez è ricongiunta alla terra che lo vide nascere; e la memoria di lui palpita nella nostra Italia che egli amò come sua seconda patria. Nè prima del compianto per l'acclamato operista cesserà quello dei conoscenti che lo sapevano eminentemente buono d'animo e affettuoso. Lasciò scritto sul suo carattere Antonio

SCENA PER L'OPERA "SALVATOR ROSA„.
(Dal bozzetto originale di C. Ferrario).

Ghislanzoni, intimo del maestro: « Questo selvaggio — aveva il Gomez davvero un aspetto selvaggio — elegante e capriccioso, che talvolta si appiatta da sciacallo dentro i cespugli delle camelie e delle ortensie, è uno dei più onesti e generosi caratteri ch'io mi abbia mai conosciuti. Non abbiate paura! Accostatevi! Stringetegli la mano con fiducia ed affetto! Quella che egli vi stende con dignitosa fierezza è la mano di un gentiluomo: e il cuore che accompagna la stretta vigorosa è un cuore esuberante di tenerezza e di ogni sentimento gentile. »

***

I *Goti* di Gobatti e la *Dolores* di Auteri-Manzocchi.

Due fenomeni, per quanto diversi nella misura, pur molto affini fra di loro, furon la comparsa clamorosa di queste due opere che fecero nascere speranze smodate sull'avvenire dei loro autori; i quali, per contro, non seppero, fino ad oggi almeno, soddisfarle.

Il primo è il più interessante. Verso la metà di ottobre del 1873 un giornale di Bologna — l'*Àncora* — annunziava le prove in quel teatro Comunale della *Lucrezia Borgia* « che si dovrà dare in luogo dei *Goti,* perchè, a quanto pare, la musica ha

troppo del gotico. » E invece la *Lucrezia Borgia* cadde tra i fischi, e i *Goti...* Ma prima di parlare di questa curiosissima e specialissima esecuzione conviene rifarci alcun poco indietro, ed accennare alle circostanze che contribuirono peculiarmente all'esito dell'opera, intorno alla quale s'impernia tutta la vita del maestro Gobatti, allora giovanissimo, essendo nato a Bergantino (Polesine) nel 1852.

Una specie di leggenda circondava in quel tempo la figura del maestro, il quale, secondo le intenzioni del padre, avrebbe dovuto diventare un ingegnere. Cominciò il Gobatti da giovanetto a frequentare il ginnasio di Mantova; ma « Euclide e il De-Colonia — scrive Panzacchi — avevano un bel tirarlo per le falde dell'abito; Mozart e Rossini esercitavano su di lui ben più seducenti attrattive.... Divenne scolaro incorreggibile e si fece allontanare dalla scuola. » A Mantova imprese a studiare musica sotto il Cambiani, poi seguitò col Busi a Bologna, e con Lauro Rossi a Napoli. A differenza dei più, nessuna di quelle solite romanzette da sala egli compose prima di presentarsi sul teatro: una volta sola — racconta il Panzacchi — venne meno al suo proposito, e scrisse una romanza pel famoso baritono Cotogni suo amicissimo. La composizione piacque assai e la Casa Lucca aveva già incise le lastre per pubblicarla: ma il Gobatti pochi giorni avanti si recava dalla signora Lucca e la pregava a rimettere le lastre nel fonditoio. L'egregia signora editrice avendogli chiesto il perchè, ebbe in risposta: « Perchè voglio cominciare la mia carriera con un'opera. »

STEFANO GOBATTI.

E nell'autunno del 1873 Gobatti arriva a Bologna appunto con un'opera — *I Goti* — su libretto dell'Interdonato.

Il teatro Comunale di Bologna gli aveva aperto le porte, ma l'impresa aveva trovato mille difficoltà, non ostante che il maestro avesse già sborsato una somma per l'esecuzione. « Di qui mille congetture, mille dicerie, mille romanzi » come disse un giornale di Bologna, ricordando or non è molto questa storia. « Il popolo prese tosto le parti del Gobatti che appariva vittima di ingiustizie e di odî potenti. Era il discorso di tutti e la leggenda mesta correva: questo giovane maestro, venuto a Bologna dopo

L'EDERA.

(Quadro di T. Cremona, nel quale sono ritratte le sembianze del maestro Catalani).

essersi spogliato di tutto, con le scarpe sdruscite, con l'unica camicia che aveva addosso ed una spelata giacca di velluto nero, sopportando fame e stenti di ogni sorta per pur mettere insieme le seimila lire che l'impresa del teatro aveva esatto, si vedeva avvilito, perduto, senza speranza, in mezzo a una strada. E perfino le più povere trecche parlavano di tutto ciò, discutevano, si accaloravano imprecando a incognite camorre formatesi chi sa dove e per chi sa qual fine ».

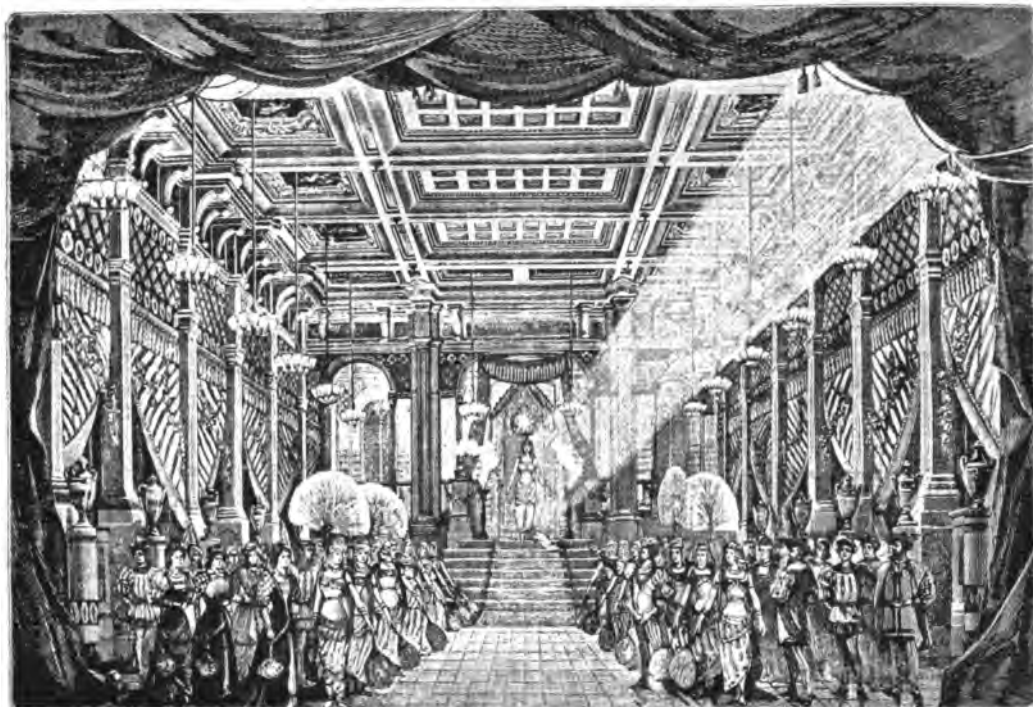
Finalmente il 30 novembre (alla chiusura della stagione teatrale), l'opera riesce ad andare in iscena. A che grado salisse il trionfo di quella memoranda serata si rileva dai giornali del tempo e soprattutto da quanto ne scrisse il Panzacchi, che fu paladino tanto entusiasta del maestro da far dire a Stecchetti — a proposito dei concerti della Banda cittadina di Bologna — che Antonelli (direttore della Banda):

AMALASUNTA.
(Figurino per l'opera *I Goti*).

Col cheppl alla sgherra
E lo spadon sui tacchi
Leva gli applausi e i *bis* di sottoterra
Coi *Goti* di.... Panzacchi.

« Registriamo il trionfo dei *Goti* — scrive Panzacchi dopo la prima rappresentazione. — Ho scritto la parola *trionfo* perchè il vocabolario non me ne dà una più efficace a qualificare l'esito di ieri sera. Le *cinquantuna* chiamate che s'ebbe l'autore sono un nulla al confronto del resto... I vecchi ricordano appena entusiasmi simili !... »

Il *Fanfulla*, enumerando allora tutti i viaggi che il maestro doveva fare innanzi e indietro dalle quinte alla boccascena per le continue chiamate durante le rappresentazioni dei *Goti*, fece il calcolo dei *chilometri* così percorsi dal maestro e chiamò quello un successo chilometrico !...

È un delirio, un'ossessione che dal teatro si propaga per le vie. Da quel momento Bologna — scrive un giornale di quella città — è invasa veramente, tutta quanta invasa dai *Goti*. Il maestro attorniato, stretto, assalito, spinto, sollevato, portato di peso dalla folla che non gli dà più requie. La signora Lucca compra lo spartito per 40 mila lire,

SCENA DELL'OPERA "STELLA„.
(Disegno del *Teatro Illustrato*, 1884).

oltre una forte percentuale sugli utili in favore del maestro. La vecchia madre del Gobatti cade in deliquio all'annuncio di tanto trionfo, e — peggio — uno zio di lui risente gli effetti della gioia fino a morire di un colpo apopletico!...

La stagione teatrale si prolunga, i *clubs* si rubano il maestro e lo rimpinzano di cene e lo inondano di *champagne* e lo stordiscono di brindisi: il Consiglio Comunale di Bologna lo nomina suo cittadino onorario: il popolo plaudente innanzi alle case dove sapeva essere il maestro, lo vuol vedere ogni minuto al balcone.

— Signori, il Gobatti è stanco, non ne può più!...

— Fuori! Fuori!... non ce lo volete far vedere, perchè adesso lo volete tutto per voi, signori, mentre il Gobatti è del popolo! Fuori! Fuori!...

E il giovane maestro, pallido, estenuato, si presentava incessantemente al balcone tra grida interminabili....

Tuttavia, com'è noto, i trionfi del Gobatti si fermarono lì. I *Goti* fecero ben presto il giro di tutti i primi teatri, ma la fortuna non li seguì, e solo dopo tant'anni — nel '98 — furono esumati a Bologna, dove piuttosto un'onda di simpatia pel maestro, che un intimo convincimento per l'opera d'arte, risuscitò e galvanizzò per breve tempo l'antico successo, il quale non fu però come allora entusiastico appunto perchè meno sincero. Dopo quel primo successo, venne ben presto l'assenzio del disinganno ad ama-

reggiare il dolce calice della gioia al Gobatti, uno spirito buono e severo, rifuggente per sè stesso dagli onori mondani, un maestro cui la fortuna troppo prodiga dapprima lusingò e, troppo brusca, poi volse lesta le spalle. Nel 1875 il Gobatti diede una nuova opera, la *Luce* (Bologna), con esito così infelice da suggerire il facile frizzo che la *Luce* aveva prodotto le tenebre.

Nell'81 *Cordelia*, spartito che, per quanto sproporzionato nella misura e disuguale nello stile, contiene melodie veramente ispirate e pregi non comuni, trovò il pubblico del teatro Comunale di Bologna non più giudice benevolo come altra volta, anzi aristarco imbronciato.

SALVATORE AUTERI-MANZOCCHI.
(Dalla raccolta del *Teatro Illustrato*).

Così Gobatti s'accorò, così si racchiuse in una vita solitaria e triste, da cui non si distolse che nei giorni della recente riproduzione dei suoi *Goti*, da noi accennata. Possa il maestro, ritemprato ai forti studî a cui sempre attende, uscire ancora vittorioso come un tempo, a gloria sua e a maggior lustro di quell'opera intimamente italiana che egli prettamente sente, e le cui classiche tradizioni con amore coltiva.

Lo stesso augurio potremmo fare all'autore della *Dolores*, anch'esso, benchè diversamente, sfortunato.

Salvatore Auteri-Manzocchi nacque a Palermo nel 1845. Aveva ventitre anni quando apprese le prime nozioni di musica, essendosi prima occupato di studî letterarî, col maestro Platania. La sua prima opera, non rappresentata finora, si chiama *Marcellina*.

La *Dolores* comparve nel 1875 alla Pergola di Firenze, protagonista la celebre Galletti-Gianoli e del grande successo ottenuto risuonò allora tutta Italia. Filippo Filippi, senza schierarsi fra gli entusiasti, scrisse:

« Salvatore Auteri è siciliano, la sua natura musicale è essenzialmente melodica,

e pochi compositori udii che si avvicinino così bene e senza plagio al soave carattere belliniano. » E il pubblico acclamò per parecchie sere l'autore: dopo di che l'opera fu rappresentata in molti altri teatri, anche dell'estero, e raggiunse un grado non indifferente di popolarità.

IN ATTESA DELLA "STELLA,,.
(Caricatura dello *Spirito Folletto* — 1880 —: « Il maestro Auteri sta dando l'ultima mano alla nuova opera *Stella* »).

Fu seguita nel 1880 dalla *Stella*, data al teatro Municipale di Piacenza, ove ottenne subito uno splendido trionfo. L'autore ebbe trenta chiamate. « Il successo — racconta un giornale — fu spontaneo, progressivo ad ogni pezzo, ad ogni atto. Il pubblico piacentino si lasciò trascinare all'entusiasmo, forse suo malgrado. E l'entusiasmo toccò lo zenit al finale secondo e al duetto fra tenore e soprano all'ultimo atto. » Ma altrove non sortì la *Stella* uguale accoglienza, così che presto cadde dimenticata. Nè miglior fortuna ebbero le opere successive: *Conte di Gleichen* (Milano, Dal Verme, 1887) e *Graziella* (Milano, Lirico, 1894). Uno spartito non rappresentato finora da noi, ebbe invece buonissimo incontro a Barcellona (*Negriero*, 1878).

* * *

Alfredo Catalani.

Il musicista gentile che nel 1893 moriva a Milano, lentamente consunto da un male che non perdona, era nato a Lucca il 19 giugno del 1854.

Non doveva, secondo l'intenzione dei parenti, darsi allo studio dell'arte. Si voleva farne un avvocato od un ingegnere e tal sarebbe stato — nè il profumo delicato delle sue melodie ci sarebbe noto — se, compiuti gli studî liceali, il mitissimo Alfredo non si fosse, arditamente, ribellato in tempo.

Così Catalani, anzichè varcare le soglie dell'Università pisana, aiutato e favorito dal maestro Magi, che già lo aveva fin da fanciullo iniziato ai misteri

ALFREDO CATALANI.
(Fotografia Giulio Rossi).

di Euterpe, a questa totalmente si diede, e, sotto la savia guida del Magi stesso, la sua mente fu tutta assorbita nello studio della composizione. Grande era l'entusiasmo del giovane, più grandi i suoi progressi, e in breve una sua *Messa* a quattro parti reali con grande orchestra ottenne, nella cattedrale di Lucca, il più ambito e favorevole incontro.

Ma egli non si tien pago ai primi allori e studia ancora; va a Parigi, dove è ammesso *per titoli*, *senza esame*, quale alunno della classe superiore di Composizione in quel Conservatorio. Di là ritorna in Italia, imbevuto di quelle formule squisitamente eleganti di cui poi diè splendida prova nelle sue opere teatrali.

I PRIMI INTERPRETI DELLA "WALLY".
(Baritono Cesari, signora Darclée, signora Sthele. — Fotografia Rossi).

Lungi tuttavia stava dal capo di Catalani il pensiero di subito slanciarsi nell'artistica arena: per la timidezza della sua indole, l'avventurarsi in quello che era il sogno della sua mente, il sospiro della sua anima, il teatro, non era cosa per lui di sì facile risoluzione. Di altri studî egli voleva fortificare il suo spirito, e si iscrisse come alunno nel Conservatorio di Milano, studiando per due anni composizione sotto l'illustre Bazzini. E da questo Conservatorio uscì tra il plauso clamoroso degli intelligenti, quando, a studî completi, per *saggio finale* compose la minuscola ma finissima prima opera *La Falce*: e in questo Conservatorio egli rientrò poi maestro, guidando a sua volta altri giovani, occupando il posto già prima tenuto dal maestro suo Bazzini e dal Ponchielli poi: e tale posto egli tenne fino alla sua morte: e le sue belle doti d'insegnante, sia per coltura, sia per bontà d'animo, potranno forse essere uguagliate, ma non superate.

Quanto alle sue opere, premettiamo la considerazione che per la loro stessa natura

SCENA DELLA "WALLY„ (ATTO IV).
(Fotografia eseguita durante la rappresentazione alla Scala dal signor A. Kahn).

esse non possono ascriversi a quelle che si impongono vittoriosamente e di primo acchito all'ammirazione delle masse. Il grosso del pubblico ama sensazioni forti, se non sempre profonde: e la musica di Catalani ha invece profondi, mistici commenti che sembrano sospiri d'anime: non forti tinte che abbaglino nella esuberanza di una vitalità meridiana; ma il languor dolce dei miti pleniluni di maggio: *un dolor stanco, una celeste calma*, come direbbe il Giusti.

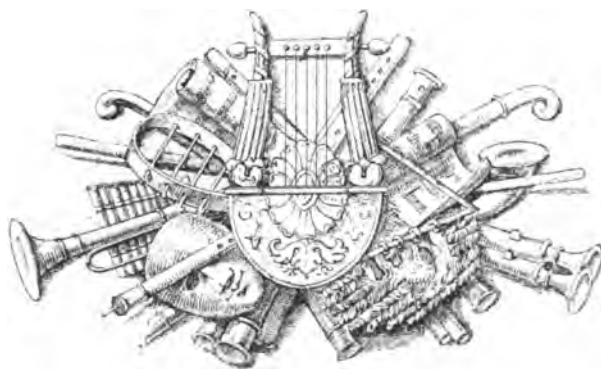
È a questa stregua che vanno quindi valutate le opere di lui, e vagliati i successi che spesso apparivano fredde dimostrazioni di simpatia, piuttosto che scatti di entusiastico convincimento.

Qual più, qual meno, l'esito d'ognuna delle sue opere ha invero avuto una certa uniformità di tinta grigia, così che difficilmente si potrebbe affermare quale di esse maggiormente sia piaciuta, se si eccettua l'*Edmea*, che in fatto di popolarità tutte le superò; mentre la *Wally* ottenne la maggiore estimazione del pubblico più illuminato ed intellettuale. L'elenco, del resto, non potè esser numeroso, chè breve fu e non serena la vita: *Elda* (Torino, 1880); *Dejanice* (Milano, 1883); *Edmea* (Milano, 1886); *Loreley* (Torino, 1890), la quale non è altro che un rifacimento dell'*Elda*, e la *Wally* (Milano, 1891).

La *Wally* fu l'ultima delle sue opere scritte: e diciamo *scritte* perchè quanto all'averne meditato una nuova ne fanno testimonianza le sue estreme parole: « Addio la mia nuova opera. Averla tutta in mente e non poterla finire! »

ALFREDO CATALANI.
(Caricatura del *Pasquino*, dopo il successo della *Loreley*, 1890).

Oltre le opere teatrali, molta musica da camera e molta orchestrale scrisse il Catalani: fra quest'ultima noteremo: *Silenzio e contemplazione*, che ottenne successo grande nei concerti del Trocadero all'Esposizione di Parigi. Vorremmo anche notare un altro suo brano orchestrale più universalmente conosciuto: *Danza delle ondine*; ma questa bellissima pagina di musica faceva già parte della *Elda* e fu ancora di poi trasfusa nella *Loreley*.

Catalani, rapito anzitempo all'arte, all'affetto di quanti lo conobbero, non è morto per noi: chè lo spirito suo vive nelle sue opere, e la dolce immagine sua poetica ci parla di lui, immortalato in uno dei più espressivi quadri della moderna pittura, dovuto a quell'ingegno vivissimo che fu Tranquillo Cremona. Voleva questi, appena conobbe Catalani, fargli il ritratto; ma il Catalani, nella sua modestia, opponeva un gentile rifiuto alle insistenti preghiere. Pur tanto il Cremona insistè che lo indusse a posare come modello dell'ultimo suo quadro: *L'edera*. La testa del giovane innamorato è la immagine viva e perfetta del giovane maestro.

PONCHIELLI METTE IN MUSICA LA QUARTA PAGINA D'UN GIORNALE
(Da uno schizzo ad acquarello di F. Vaccari).

CAPITOLO VIII.

PONCHIELLI - BOITO
FACCIO - MANCINELLI.

PADERNO FASOLARO E CREMONA. — I « PROMESSI SPOSI » E LE OPERE MINORI. — IL CAPOBANDA. — IL SUCCESSO DI MILANO. — I « LITUANI », LA « GIOCONDA ». — LE ULTIME OPERE E GLI ULTIMI ANNI DI AMILCARE PONCHIELLI. — ARRIGO BOITO E IL PRIMO « MEFISTOFELE ». — LA SECONDA EDIZIONE E IL LUNGO SILENZIO. — POETA E MUSICISTA. — FRANCO FACCIO. — LUIGI MANCINELLI.

Paderno Fasolaro e Cremona.

Quando nacque Amilcare Ponchielli — 31 agosto 1834 — la borgata padana, che oggi voi trovate nell'elenco dei Comuni d'Italia col nome di *Paderno Cremonese* (2700 abitanti), si chiamava Paderno Fasolaro. Pare che questo aggettivo, innocuo ma anche insipido, sia spiaciuto agli abitanti, precisamente il giorno in cui il nome della loro

terra cominciò a divenir noto come patria di Ponchielli: da allora il compiacente Governo permise che la denominazione ufficiale fosse cambiata.

E oggi chi scrive la biografia del maestro nato a Paderno Fasolaro, deve cominciare col dire ch'egli nacque a Paderno.... Cremonese. In effetto poi, come per Verdi si dimenticano talvolta le Roncole per ricordar soltanto Busseto, così per Ponchielli si suol considerare la città stessa di Cremona, distante una diecina di chilometri dal paesello d'origine, come sua patria.

Qui infatti l'autore della *Gioconda* passò soltanto i primi anni, mentre in Cremona dimorò stabilmente poi e a lungo, finchè le vicende della vita lo portarono a Milano.

Non differentemente dai genitori di Verdi, quelli di Ponchielli campavano la vita modestamente coi proventi di una rusticana bottega di *sali, tabacchi ed altri generi.* Il padre — Giovanni — aveva inoltre ottenuto anche il posto di maestro elementare e di organista. E potè così dar le prime lezioni di musica al piccolo Amilcare.

CASA NELLA QUALE NACQUE PONCHIELLI A PADERNO CREMONESE.

Gli successe, come insegnante superiore, l'organista Gorno del vicino comune di Casalbuttano e a 12 anni l'allievo, avendo dato segni manifesti di speciale attitudine, fu inviato a Milano, dove, superato l'esame, entrò in Conservatorio come alunno convittore gratuito.

L'ingresso non fu trionfale. L'indole poco socievole del ragazzo e l'avversione naturale a lasciar la casa paterna per un convitto, obbligarono i parenti a caricarlo in una « gerla » e ad affidarlo alle spalle di un contadino, che poi per tutta la vita menò vanto di aver varcato le soglie del Conservatorio con quel prezioso fardello. Entrato di malavoglia, Ponchielli rimase poi di buon grado al Conservatorio, applicandosi con passione allo studio e facendosi benvolere dai compagni, convinti tutti ben presto della sua superiorità, ma non invidiosi di lui, tanto buono e gentile sotto l'apparente ruvidezza, che li aiutava in caso di bisogno fino ad assumersi talvolta il còmpito di mezza scolaresca. Si dice anche — su questo periodo della sua vita — che già egli manifestasse quella sua caratteristica e decisa intolleranza a vestire divise od abiti di gala. Si facevano infatti fra i compagni le grasse risa sul suo modo goffo di portare il cappello a punte, che

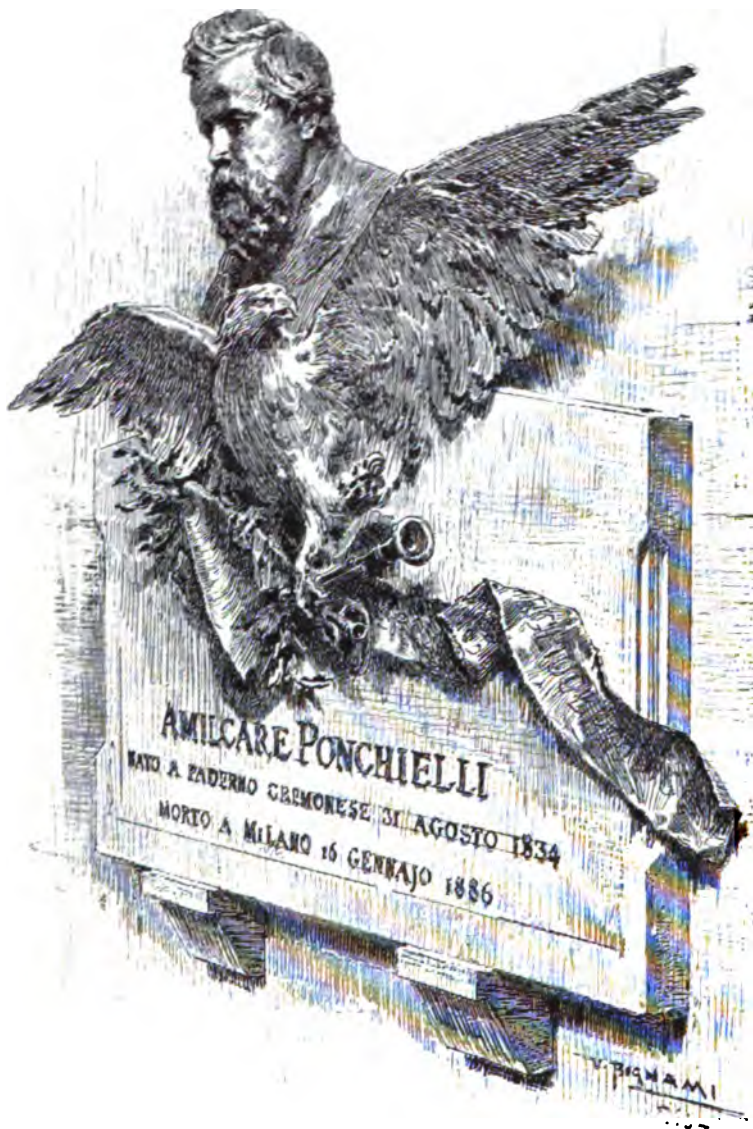
PORTA D'INGRESSO DEL CONSERVATORIO DI MILANO.

affliggeva allora il capo degli alunni. Ebbe a maestri l'Angeleri, il Ray, il Frasi, Lauro Rossi e Mazzucato. In un modo abbastanza singolare esordì come compositore con quella *Ouverture campestre*, che fu giudicata subito più che una buona promessa, una vera rivelazione.

Lauro Rossi, allora direttore del Conservatorio di Milano, aveva accettato da un impresario l'incarico di scrivere un'opera comica: *Il sindaco babbeo.* Ma, venutogli meno il tempo per adempiere all'impegno preso, ne diede incarico ai suoi alunni: Ponchielli, Cunio, Cagnoni e Marcora, i quali tutti insieme composero lo spartito. Di Ponchielli sono la *ouverture* (quella *campestre* ora accennata) e l'aria del basso comico.

Carico di diplomi, di onorificenze, uscì dal Conservatorio nel 1853, pieno l'animo più forse di buona volontà che di speranza, e si stabilì a Cremona.

Fu notato con molta esattezza da un collega, che lo commemorò nell'86 a Cremona, come in quel tempo l'aura in tutta l'Italia spirasse avversa alla musica che non fosse di Giuseppe Verdi, e come il tentare allora il teatro non solo fosse impresa arrischiata per tutti i novelli compositori, ma anche per quelli che si chiamavano Pacini e Mercadante.

Il teatro era fin d'allora il sogno di Ponchielli; ma come realizzarlo? In Cremona s'era acconciato a dar lezioni di pianoforte: poi aveva ottenuto di suonar l'organo nella chiesa di Sant'Ilario per cento svanziche all'anno, ma ancora non era sorto sull'orizzonte neppure il miraggio del lauto impiego di capobanda municipale!

LAPIDE IN RICORDO DI PONCHIELLI NEL CORTILE DEL CONSERVATORIO DI MILANO.
(Scultore Villa).

La vita era dura, stentata, monotona. I cremonesi, che lo amavano assai per la sua bonomia, lo vedevano spesso accigliato, ostinatamente assorto, quasi dominato da un'idea fissa. E il buon maestro, mentre fantasticava inattuabili progetti di gloria, iniziava fin d'allora la raccolta di quelle « distrazioni » che dovevano poi diventar con lui celebri e correre di bocca in bocca come tipiche e comicissime.

L'amico suo Alfonso Mandelli, che ebbe cura di ricordarle in uno studio affettuoso e diligente, racconta queste due che si riferiscono all'epoca delle lezioni di pianoforte a Cremona:

Una mattina, Ponchielli si reca a dar lezione a due sorelle, che abitavano ad un terzo piano di una casa situata nei pressi di piazza Roma a Cremona; ma invece di salire, si ferma in portineria, siede, mette le gambe a cavalcioni, intavola un discorso col portinaio e attende, attende.... che cosa?.... Oh, bella! che le signorine scendano per la lezione!...

E un'altra: Un giorno fra una signora a cui aveva dato lezione e il maestro ha luogo il seguente dialogo:

— Senta, maestro, avrei pensato per l'imminente stagione invernale di far trasportare il pianoforte in questa sala, per maggior comodità e perchè essa si riscalda più facilmente delle altre.

— Benissimo!

— Ma forse v'è un guaio!

— Quale?

— Quello di doverlo collocare vicino alla stufa, poichè altrimenti non saprei come trovarvi posto.

— Lo faccia pure mettere vicino alla stufa.

— E se si guasta?

— (*con tutta serietà*) Non la faccia accendere!....

*
* *

I Promessi Sposi.

Amilcare Ponchielli trovò il proprio mecenate in un modesto pellaio, non ricco, ma soltanto agiato. Cuor d'oro, animo generoso e temperamento entusiasta, questo signor Bortolo Piatti cominciò dal venire in aiuto del maestro colla forma più delicata, proponendogli cioè un contratto di questo genere: egli, Piatti, assegnava al compositore uno stipendio che gli permettesse di vivere senza troppe angustie e di scrivere un'opera — Ponchielli, dal canto suo, si impegnava a rimborsare il Piatti cogli incassi.... di là da venire, dopo il successo dell'opera.

IL MONUMENTO A PONCHIELLI IN CREMONA.
(Scultore Bordini, 1892).

Così Ponchielli potè scrivere i *Promessi Sposi,* opera che andò in iscena la sera del 15 settembre 1856 al teatro della Concordia di Cremona.

Si era in stagione di fiera e l'annuncio dello spettacolo aveva suscitato grande curiosità. Sul successo del giovane concittadino si facevano in tutti i ritrovi di Cremona i più lieti pronostici.

BUSTO
IN PADERNO CREMONESE.
(Scultore Monti).

La realtà li superò di gran lunga. Il trionfo fu più clamoroso e importante di quanto alcuno avrebbe potuto pensare. L'opera si replicò quindici sere fra costante entusiasmo — i giornali di Cremona parlarono di genio, di avvenire glorioso, ecc. — e perfino un buon prete — Angelo Grandi — che poco tempo dopo pubblicava una *Descrizione della Provincia e Diocesi di Cremona*, scriveva all'articolo *Paderno*: « ai giorni nostri gode Paderno d'aver dato i natali al rinomato maestro di musica Amilcare Ponchielli, il quale ha posto in musica il melodramma in quattro atti intitolato *I Promessi Sposi* ».

Qualche anno dopo, invece, un altro cremonese — il maestro Carlo Podestà, allievo di Ponchielli — diceva: « ma nessuno intese o volle intendere i nostri applausi, le nostre voci, e il povero Ponchielli, che per un istante aveva sperato, si trovò ben presto lanciato in un mare di sconforti, di dubbî, di miserie ».

Infatti, il suo trionfo fu considerato come un semplice successo di campanile e gli editori di Milano rifiutarono di acquistar lo spartito che neppur vollero accettare per la pubblicazione, senza compenso.

Non rimase al Ponchielli che l'àncora di salvezza del buon Piatti, il quale, fiducioso e magnanimo, volle prorogata la scadenza del contratto, continuando così a sovvenir danaro al maestro perchè scrivesse nuove opere.

Bertrando da Bormio fu la seconda opera del Ponchielli e sarebbe stata data a Torino se il « fiasco » ivi fatto dal *Trovatore* di Verdi non avesse spaventato l'autore che ritirò lo spartito; cosicchè l'opera rimase inedita e di essa non si conosce dal pubblico che un'*aria* e una *marcia*: la quale ultima divenne popolarissima per le esecuzioni che ne fecero le bande militari austriache e tutti i suonatori ambulanti.

COSTUME DI TIROLESE
nell'opera *Lina*.

Ma Ponchielli, riponendo nel cassetto questo suo *Bertrando* che non lo soddisfaceva, si diede tosto a scrivere una terza opera *La Savoiarda*, composta su libretto di F. Guidi, e data a Cremona al teatro Concordia nel car-

nevale 1860-61 con grande successo di applausi, chiamate, fiaccolate, serenate, banchetti a bizzeffe.... ma q attrini punto, come osserva un suo concittadino, il prof. De Stefani. (Riprodotta quest'opera al Dal Verme di Milano nel 1877, dopo la *Gioconda,* con molti cambiamenti e col titolo di *Lina,* ottenne un nuovo completo trionfo).

Ma la fortuna di Ponchielli era più che mai senza ruota, chè non voleva uscire da Cremona. E, pur di campar la vita, e mantener il padre vecchio — la madre era morta nel frattempo e il negozio di Paderno passato ad altre mani — fu primo il maestro a uscir di patria. Da Piacenza gli fu offerto il posto di capo-musica della Guardia nazionale, ed egli l'accettò.

« Stiamo facendo acquisto di pignatte — scrive il buon maestro dalla sua nuova residenza — di pignatte ed altri insetti. D'ora innanzi le mie cure saranno rivolte ad una pignatta da schiumare, al fuoco da attizzare, all'acqua, ecc., ecc. Vagheggio anche l'idea di scopare! Ah! sì! attendere alle cure famigliari è una gran compiacenza. Se un giorno si è in collera con qualcuno, si compera un pollastro vivo, e poi si va a casa, e *trach*! una tirata di collo per sfogo di bile.... »

AMILCARE PONCHIELLI.
(Da un disegno di G. Gonin).

Durante il suo soggiorno a Piacenza scrisse *Roderico Re dei Goti* e dopo molte contrarietà lo fece rappresentare in quel teatro Municipale nel carnevale 1864. Non fu un successo; ma non si può dire che l'opera spiacesse perchè l'esecuzione fu tanto perfida da annebbiare qualunque giudizio del pubblico. E una delle cause d'aver avuto in quell'occasione cattivi artisti (il tenore eccettuato, che era il Patierno) fu che pur essendosi Ponchielli stesso recato in persona a Milano coll'impresario per sceglierli, non se ne potè poi occupare per una disgraziatissima avventura toccatagli e dovuta alla sua solita distrazione. I particolari ci son raccontati tanto dal Mandelli quanto da Bruno Sperani e possono così essere riassunti:

Passeggiava una sera Ponchielli tutto solo ed assorto nei suoi pensieri. Dal centro della città le gambe lo avevano portato verso la periferia e precisamente sul bastione di Porta Vittoria che si eleva di parecchi metri (più che un normale primo piano dalla terra) sopra un fossato. Sul ciglio del bastione non v'erano ripari e la sera era

buia.... e, soprattutto, il passeggero era distratto: fatto sta che le onde impure del torrentello sottostante, chiamato per ironia « Re de' fossi », si vedono d'un tratto onorate dal corpo di Amilcare Ponchielli..... Al tonfo accorrono le guardie del dazio e lo prendono per un contrabbandiere, lo arrestano e lo portano all'ospedale a medicare le molte contusioni riportate. Fortuna vuole che un medico, conoscendolo, dissipi tosto l'equivoco e lo liberi dalla custodia delle guardie.

Il giorno dopo nella cronaca di un giornale di Milano si legge che un tal Ponchielli è caduto dai bastioni in istato di evidente ubbriachezza. Un amico del Ponchielli fa rettificare la cosa, e allora il giornale scrive che il povero Ponchielli era all'ospedale in fin di vita. Questa nuova notizia capita sott'occhi al Ponchielli stesso il quale è subito preso dal dubbio angoscioso che gli si voglia pietosamente celare la gravità del suo male, e spaventato fa chiamare d'urgenza il medico di guardia....

In realtà, e miracolosamente, l'avventura non ebbe conseguenze serie per la salute del maestro. Ma intanto l'allestimento del suo *Roderico,* lasciato per qualche giorno alle cure del solo impresario, ne doveva soffrire, e la mèta di gloria si allontanava ancora una volta dal maestro cremonese.

IL CAPOBANDA.
(Schizzo di Vespasiano Bignami).

* * *

Il capobanda.

Ancora sette anni e più di lotte, di amarezze, di disillusioni! Da Piacenza, Ponchielli tornò a Cremona, chiamato a dirigere la Banda municipale.

Di qui — appena giunto — scriveva all'amico Bignami: « Domani o dopo mi recherò a sentire la banda che devo ingoiarmi. M'aspetto le stonazioni più atroci. In ogni modo ho posto per condizione che, fintanto che la banda non ha subìto i miglioramenti e le riforme che si vogliono attuare, non intendo pormi alla sua testa, e hanno acconsentito.... Ma io non sono contento, anzi ti dico che peggior malinconia non l'ho provata mai; non so cosa sia, ma provo uno sconforto che per vincerlo non basterebbero cento cappelle, nè altrettanti posti, nè il soldo più lucroso. Il mio pensiero fisso, l'unica mia volontà di lavorare si converge sul teatro.... vorrei scrivere una

AMILCARE PONCHIELLI.
(Dal quadro di E. Pagliano).

nuova opera, vorrei nutrire una speranza di poterla dare, vorrei trovarmi in una città animata. Qui sento che perdo quel po' che ho appreso, sento che così continuando potrebbe venire un giorno da pericolare la mia testa; c'è, caro mio, da diventar pazzi. Le relazioni, le famiglie più amiche non possono mettermi di buon umore che per un po' di tempo: quando sono solo io penso che il mio avvenire è perduto.... qui non c'è arte, qui non s'apprende nulla.... » E alla fine della lettera: « Sta bene e prega che mi venga la volontà di lavorare.... Scusa se ho delirato un po': un'altra volta, quando sarò completamente pazzo, ti scriverò con più raziocinio ».

INAUGURAZIONE DEL MONUMENTO
AD AMILCARE PONCHIELLI IN CREMONA.
(Alfonso Mandelli, assessore per la pubblica istruzione, tiene il discorso inaugurale — 18 settembre 1892).

Con la mente sempre rivolta alla vagheggiata idealità dell'arte — colla fantasia sempre ferace di progetti e di sogni — batteva la bacchetta durante i settimanali concerti in piazza e marciava in testa al manipolo degli stonatori nelle ricorrenze di funerali, cerimonie od altro. — « Vedi, disse un giorno ad un amico, mentre tornava da una di queste marcie — che veloce carriera! » — E doveva portar una divisa da sergente furiere, col portafogli che gli pendolava sul ventre, la sciabola che gli sbatteva fra le gambe e il *kepy* che gli scivolava giù per la nuca.

È ben vero che alla grottesca montura le frequenti distrazioni ponchielliane sapevano spesso portare geniali varianti. Non alludiamo al fatto di dimenticar la durlindana a casa, caso troppo comune, ma a quelli più peregrini, che pur si ripeterono, d'uscir in istrada colla divisa completa e col cappello a cilindro in capo, oppure colle babbuccie ai piedi.

Oltre che capobanda, era allora il Ponchielli direttore e concertatore delle opere che si davano nel teatro della Concordia. E, per quanto le Stagioni fossero assai rare, il lavoro (retribuito con due franchi al giorno) non era in quelle occasioni indifferente.

« Divento come un facchino della ferrovia — scriveva il maestro in quel tempo — mentre nel resto dell'anno mi par d'essere un impiegato dell'anagrafe. Musicalmente non vivo... Sento che divento imbecille. Ancora due anni di questa vita e i medici mi assicurano che acquisterò quel delizioso sorriso di ebete che sta tanto bene in società. »

Sperava nel 1868 di liberarsi dal suo incubo, allorchè concorse al posto di professore di contrappunto nel Conservatorio di Milano; ma, non ostante ottenesse punti ta.i da distanziare tutti i concorrenti, il posto toccò al maestro Faccio. Vi fu allora chi accese polemiche vivissime a pro' del Ponchielli, e chi gridò all'ingiustizia e al favoritismo. Noi non ci erigeremo a giudici: citiamo soltanto il fatto pel quale Ponchielli non potè smettere di indossare la camicia di Nesso, o più propriamente la divisa di furiere.

Rimase così a Cremona fino al 1872, l'anno fortunato che iniziò finalmente il suo periodo di gloria.

Nè, del resto, la sua opera di capobanda fu infruttuosa. Si può dire che da lui sia derivata una vera scuola di istrumentazione bandistica e che ancor oggi i principali direttori delle più importanti bande cittadine (tra cui il Guarneri di Milano, suo allievo) ne seguano le tradizioni. Ponchielli formò anche un copioso repertorio di riduzioni delle principali opere, di marcie, ballabili e pezzi di circostanza.

PONCHIELLI PORTATO ALLE STELLE
DOPO IL SUCCESSO DEI "PROMESSI SPOSI".
(Caricatura del *Trovatore*, 1873).

*
* *

Il successo di Milano. *I Lituani*, *La Gioconda*.

Salvatore Farina ricordò in uno scritto recente l'avvenimento che ferma la nostra narrazione così:

« Sulle cantonate di Milano si annunciava da una settimana la nuova opera di uno sconosciuto, ricavata da un libro immortale.

« La sera della prima rappresentazione il pubblico non si lasciò tentare: i cronisti, costretti dal loro destino a intervenire alle primissime, passeggiarono in platea per lungo e per largo, e i favoriti dell'impresario poterono occupare tre sedie a bracciuoli invece di una. Filippo Filippi quella sera (mi par di vederlo ancora) aveva deposto la tuba sulla poltrona di destra e ogni tanto abbandonava il binoccolo sulla poltrona di sinistra.

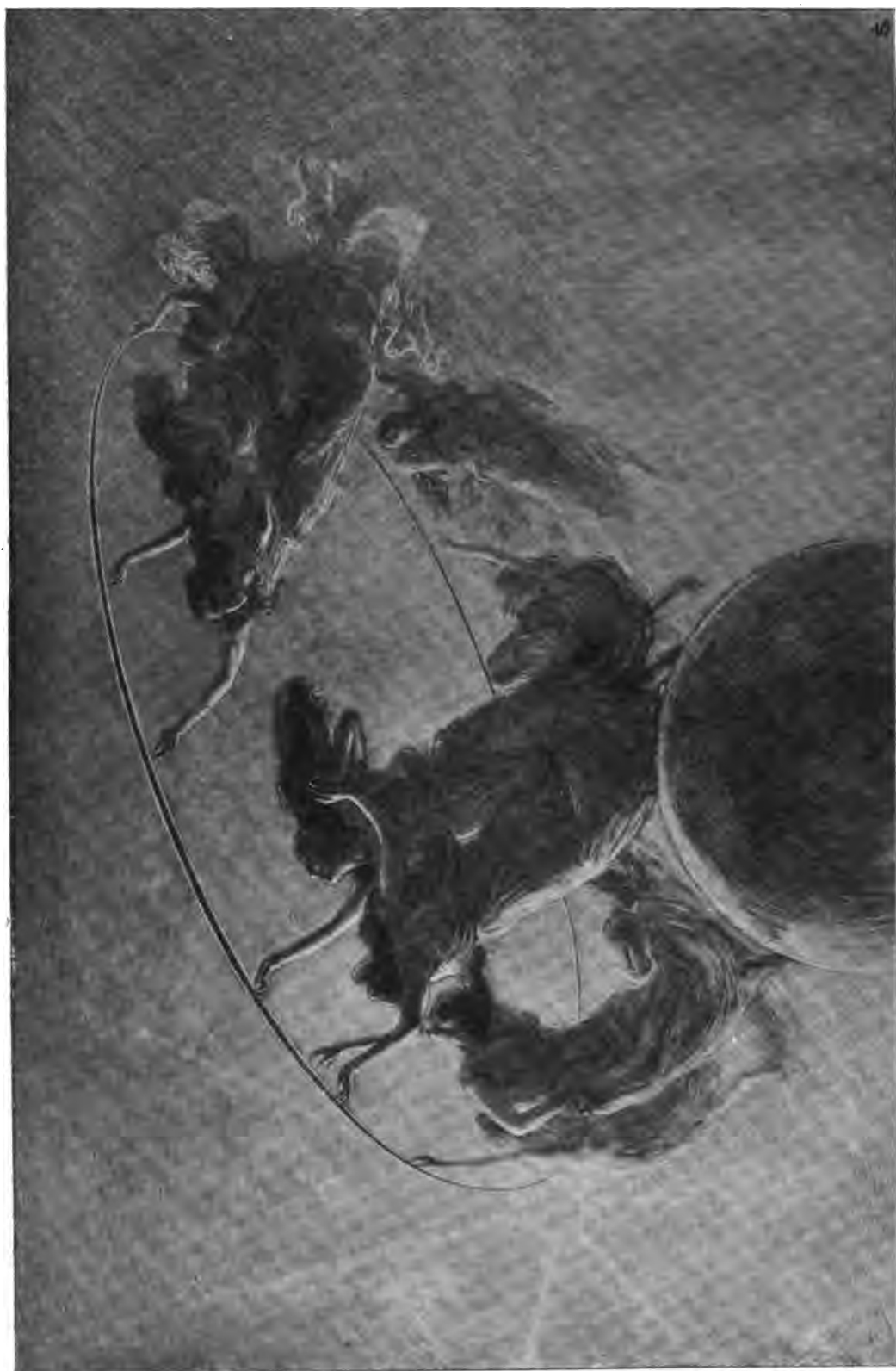
« Ad un tratto fu silenzio in quel vuoto: due colpi secchi del direttore d'orchestra e si risvegliarono note di paradiso. L'opera aveva una sinfonia fresca e fu eseguita con slancio da un'orchestra convinta indovinando il fascino che per lei pigliava gli scarsi uditori.

« Dopo applausi lunghi, interminabili, la sinfonia fu replicata colla stessa fortuna.

« Quel pezzo orchestrale era il grido di vittoria di un dimenticato di ieri, d'un celebre del domani: era la sinfonia dei *Promessi Sposi* di Amilcare Ponchielli.... »

La rappresentazione non fu tutta trionfale, perchè il primo atto e in parte anche il secondo lasciarono freddo il pubblico; ma, più avanti, la preghiera, un coro, la scena di Don Rodrigo appestato, l'intermezzo triste della moría, riportarono gli uditori all'entusiasmo di prima. La mattina dopo, il modesto capobanda era fatto illustre dagli articoli de' giornali e dall'eco del trionfo che subito risuonò per Milano; e alla seconda rappresentazione l'impresa del Dal Verme dovette chiudere per tempo la vendita dei biglietti, esauriti parecchie ore prima che lo spettacolo cominciasse.

TERESINA BRAMBILLA
nell'opera *I Promessi Sposi*.

Ed ecco finalmente illuminarsi di un vivo sprazzo di sole la buia esistenza del maestro e rasserenarsi la sua fronte corrucciata. Alle feste che tutti gli prodigano — ai contratti che impresarî ed editori fanno a gara nel proporgli, s'aggiunge l'affetto della distintissima artista Teresa Brambilla — la *Lucia* che aveva condiviso il suo trionfo al Dal Verme — la quale s'unisce in matrimonio con lui nel 1874.

LA DANZA DELLE ORE.
(Da un quadro di Gaetano Previati).

SCENA PER L'OPERA "I LITUANI„ (ATTO I).
(Dallo schizzo originale del pittore Bartezago).

Al maestro — che s'era stabilito definitivamente a Milano — l'editore Ricordi aveva dato subito la commissione d'una nuova opera. Il soggetto fu trovato nel *Corrado Wallenrod* di Mickiewicz, dal quale Antonio Ghislanzoni cavò il libretto dei *Lituani*.

L'opera andò in iscena alla Scala il 7 marzo 1874 e si ripetè poi nello stesso teatro in due altre stagioni. Ma, per quanto le melodie vi sieno fluenti ed ispirate, pure, per le sue proporzioni, per la cupa severità del soggetto, per lo stesso confronto colla *Gioconda*, che doveva succederle a breve distanza, non ebbe la sorte e la popolarità che meritava.

Non è duopo dire come le cose siano andate con vece opposta per la *Gioconda*, fortunata fin dal suo nascere; e fortunata sempre fino ad oggi, e chi sa per quanti anni ancora, su tutti i teatri.

Il libretto fu scritto da Arrigo Boito (Tobia Gorrio per anagramma) e ricavato dall'*Angelo* di Victor Hugo (1). L'opera andò in iscena alla Scala l'8 aprile 1876, interpreti principali la Mariani-Masi ed il tenore Gayarre. Il successo materiale si riassunse in venti chiamate, in due pezzi bissati e in ovazioni interminabili.

« La *Gioconda* è lavoro da grande maestro — scriveva fin dalla prima sera Filippo

(1) Il libretto fu inviato da Boito a Ponchielli con questo augurio che fu un vaticinio: « Che la *Gioconda* ci giocondi entrambi. »

Filippi — ci sono pezzi bellissimi, una grande efficacia drammatica, ed un quarto atto che è addirittura una meraviglia. »

Ed il giudizio si riconfermò assiduamente per unanime consenso. L'opera fu riconosciuta per una delle più riuscite del nostro secolo. Chiara nelle idee, efficace per colorito drammatico, poderosa nella concezione generale, vanta sopra ogni altro pregio quello d'essere stata scritta con schietta spontaneità — *col cuore*, come l'autore stesso diceva — da un ingegno ispirato e fecondo.

LA MARIANI-MASI
nell'opera *La Gioconda*.

***

Le ultime opere e gli ultimi anni di Amilcare Ponchielli.

Il *Figliuol prodigo*, libretto di Zanardini, andò in scena alla Scala nel 1880 e piacque molto. L'opera, mal costrutta nel testo, vanta nella musica pagine magistrali ed in ispecie cori e concertati da rivaleggiare con quelli di Meyerbeer. Non riuscì tuttavia a entrare nel repertorio corrente, forse anche a causa della sua stessa grandiosità.

FRONTESPIZIO DEL LIBRETTO
dell'opera *La Gioconda*.

La *Marion Delorme* — rappresentata pure alla Scala nel 1885 — ebbe finora vita ancor meno felice perchè, non ostante contenga peregrine bellezze (la famosa *marcia funebre* informi), fu trovata anche dai primi giudici oltremodo lunga e pesante e tenne la ribalta per poche sere.

Fu questa l'ultima opera di Ponchielli. Altri lavori egli lasciò, fra cui noteremo *I mori di Valenza*, *Suor Teresa* e *Olga*, tre opere incompiute, l'operina giocosa *Il parlatore eterno* (Lecco, 1875), la musica pei balli *Le due gemelle* e *Orshowa*, la *Cantata a Gaetano Donizetti* (Bergamo, 1875): molta musica sacra, tra cui cinque *Lamentazioni di Geremia*, da camera e per banda: fra quest'ultima, citiamo *Il 29 maggio*, marcia funebre pei funerali di Manzoni e la *Fantasia militare*.

SCENA DEL "FIGLIUOL PRODIGO"
(Fotografia eseguita durante la rappresentazione alla Scala da A. Kahn).

Morì immaturamente nel 1886. Recatosi a Piacenza nel dicembre 1885 mentre l'inverno era crudo, per mettere in iscena la *Gioconda*, fu côlto da bronco-pneumonite in viaggio e morì a Milano il 16 gennaio del seguente 1886.

Negli ultimi anni era stato nominato professore di composizione nel Conservatorio di Milano ed aveva potuto rivelare così anche le sue doti preziose di insegnante, provetto specialmente nell'additare tutte le risorse che la tecnica può suggerire in rapporto alle esigenze sceniche e teatrali. Fra i suoi allievi, il Puccini è quello che più d'ogni altro rispecchia le qualità del maestro.

Il quale, oltre che interessantissimo come tipo d'artista, era nella vita privata il più simpatico degli uomini. Dice di lui Salvatore Farina:

« Amilcare Ponchielli non era proprio un Adone, nè un Ercole. Aveva una testa quadrata, sporgente nella fronte e nel mento, incorniciata di capelli neri: occhietti piccoli sopra un naso schiacciato: il corpo povero di petto, con un principio di pancia, era tagliato alla buona. Certo la natura non lo aveva accarezzato, il sarto nemmeno. Ma quando avevate conosciuto intimamente quel trovatore ispirato, l'uomo di così poca apparenza vi incatenava obbligandovi a volergli bene.

« E qual era il suo fascino? Era la sua bontà di fanciullo.

« Egli stava a guardare il plauso che il mondo finalmente gli tributava, con stupore ingenuo, sembrandone qualche volta sgomentato.

Nella "Russia" artistica. - A Piacenza nel 1864. Antico "kepi" da capomusica con pianta d'alloro. In trionfo a Pietroburgo nel 1884.

VIAGGIO DI PONCHIELLI ATTRAVERSO A TUTTE LE RUSSIE.

(Caricature di Vespasiano Bignami).

SCENA DELLA "MARION DELORME„.
Dallo schizzo originale di Zuccarelli).

« Come avesse avuto il coraggio di chiedere la mano di una bellissima donna, egli che non fu mai bello e che non poteva sperare di diventarlo essendo maturo abbastanza, si stenterebbe a intendere se non fosse dimostrato che l'amore non ha età, e che gli atti coraggiosissimi li fa talvolta l'uomo quando più è scoraggiato.

« Ma io intendo che Teresina Brambilla si fosse presa d'amore per quell'uomo disadorno nell'aspetto quando nell'intimità di « Lucia » essa potè ammirare, oltre al maestro celebrato dei *Promessi Sposi*, l'uomo buono, modesto, arguto, pieno di grazie squisite.

« Sì, perchè era anche arguto e garbato in una certa sua bizzarra maniera, l'autore della *Gioconda*. Spesso, se nulla turbava il suo estro di buon figliuolo, nell'intimità facea ridere grassamente i suoi ascoltatori; però egli non rideva: contava la barzelletta con faccia di malumore. »

Quanto alle sue famose distrazioni, oltre quelle che già abbiamo accennato, se ne potrebbero ricordare centinaia. Il bere, al caffè, nella tazza del vicino, intascando anche il « resto » che a quello era destinato — il prender la pioggia senza accorgersi d'aver sotto braccio l'ombrello — l'ingoiare tutta in una volta una pozione leggermente purgativa che doveva servirgli per molti giorni a moderare l'asma di cui sof-

friva — il persistere per un'intera serata a strofinare la punta della stecca da bigliardo con una pallottola di zucchero.... sono storielle divenute ormai famose,

AMILCARE PONCHIELLI.

(Caricatura di Alfredo Edel colla scritta: « A te codesta pendola — Sei cariglioni aduna — Io te la porgo accettala — Ti porterà fortuna »).

Un giorno s' incontra Ponchielli per via con una signorina:

— Buon giorno, maestro.

— Oh! guarda, come sta?

— Bene.

— E il papà? E la mamma?

— Il babbo sta benissimo: la mamma invece fu alquanto incomodata, ma ora sta meglio.

— Me la saluterà tanto.

— Grazie, non mancherò.

— E.... scusi,... chi è lei?....

Un'altra volta trova a Milano il sindaco di Cremona — già suo superiore quando dirigeva quella Banda municipale. Saluti, complimenti e le solite chiacchiere. A un certo punto:

— E lei, maestro, ha molto da fare in Conservatorio?

— Del da fare ce n'è sicuro.... Ma avrei bisogno che lei mi lasciasse libero per alcuni giorni....

MEDAGLIA COMMEMORATIVA RECENTEMENTE CONIATA.

— Io!?...

— Ne avrei proprio bisogno.

— Ma.... scusi, maestro....

— Oh! credevo di essere ancora a Cremona capomusica.... Che testa!

« Il *tic* di Ponchielli — scrive il Mandelli — allorquando trovavasi in allegra compagnia, era quello di recitare ad alta voce improvvisando qualche scena tragica di *grande effetto*.... Una notte (per strada in compagnia d'amici) si trattava di una scena nella quale uno doveva uccidere l'amante della moglie, e la recitazione estemporanea durava da tempo e con crescente foga negli interlocutori: quando si avvicinano alla comitiva due carabinieri, i quali, con modi cortesi, fanno osservare non essere quella l'ora di gridare così forte.

AMILCARE PONCHIELLI
nella sua camera da lavoro a Maggianico.

« Ponchielli non se ne dà per inteso: chè, anzi, infervorandosi vieppiù nella scena che stava rappresentando in quel momento, si volge con impeto ai due rappresentanti della *benemerita*, dicendo con accento imperioso: — Arrestate costui.... Egli è l'assassino della mia famiglia!... »

Poveretto! Morì cinquantenne, quando la mente vigorosa e la fresca fantasia pareva dovessero farlo camminare a passi di gigante ancor più innanzi sul cammino della gloria, che troppo presto fu chiuso per lui.

Milano ne reclamò le spoglie per collocarle poi fra quelle degli altri grandi nel Famedio (1) e l'onorò con funerali che rimasero memorabili quanto quelli di Alessandro Manzoni. Sorsero altrove statue e ricordi marmorei e la memoria sua si manterrà lungamente viva e rimpianta.

(1) È noto che solo dopo dieci anni dalla morte i resti degli illustri possono essere accolti nel Famedio. Per Ponchielli, la salma fu allora ritirata in un corridoio laterale, accanto a quelle di Tommaso Grossi e di Giuseppe Rovani, colle quali aspetta ancor oggi che passino.... dieci anni.

"LA GIOCONDA„ (FINALE ATTO I)
(Da uno schizzo di R. Paoletti).

Arrigo Boito e il primo *Mefistofele.*

Nato a Padova nel 1842, Arrigo Boito entrò nel 1853 nel Conservatorio di Milano e da allora dimorò sempre in questa città divenuta sua seconda patria.

Ebbe, in Conservatorio, per maestri, Alberto Mazzucato e Stefano Ronchetti-Monteviti e per amico prediletto il collega Franco Faccio, col quale scrisse per saggio finale di composizione un Mistero intitolato *Le Sorelle d'Italia* che, eseguito nel 1861, fruttò a ciascun autore un premio di duemila lire, assegnato per un viaggio d'istruzione all'estero. Visitò con questo mezzo, il Boito, Parigi e la Germania. Nel 1862, tornato in Italia, scrisse la poesia dell'*Inno delle Nazioni* per Verdi e pubblicò poi *Il libro de' versi*, di cui la seconda parte comprende il poema fantastico di *Re Orso.*

Alto, magro, pallido e biondo, egli stesso ci ricorda in un passo delle sue liriche quel ch'era allora la sua

. . . . figura
Curva siccome una spiga matura.

All'amicizia fraterna ed immutabile di Franco Faccio aveva aggiunto quella ugualmente salda e tenace d'Emilio Praga — sognatore e poeta delicato quanto lui ed affine per le doti dello spirito ed il temperamento d'artista. Coi due compagni prediletti viveva in una affettuosa comunanza di pensiero, di ideali, di sforzi.

Interruppe gli studî assidui ed il faticoso lavoro attorno allo spartito che stava componendo per arruolarsi garibaldino nel 1866 con Faccio e Praga.

Tornato dal Tirolo e compiuta l'opera, fece rappresentare la sera del 5 marzo 1868 alla Scala, il *Mefistofele*, esordendo così — come a tutti è noto — con un fiasco memorabile. Ricordiamo il brano seguente di una *Conversazione* di Leone Fortis:

« Era la prima rappresentazione del *Mefistofele* di Boito alla Scala. Che bella serata, dottore! A ripensarvi mi sento l'anima ancora turbata! Si ricorda? Eravamo assieme nel palchetto della bella duchessa Eugenia — tutti amici dell'autore — amici caldi, convinti, appassionati. La bufera era al suo colmo. L'imperatore Sigismondo (1) abusava della sua imperiale inviolabilità per stonare il discorso della Corona dal palcoscenico. Era un secondo tenore, piccolo, un po' tozzo,

AUTOGRAFO DI ARRIGO BOITO.
Cantata *Patria* o *Le Sorelle d'Italia* — Parte II — Coro di fanciulli).

niente augusto. In platea, nel loggione, nei palchi di prima fila, fischiavano come tante anime dannate. Eran rossi, scalmanati, cogli occhi accesi, parevano pronti a sbranare l'autore. Quel mar di teste nella platea si agitava nelle più diverse ed orribili guise, gli spettatori ch'eran sotto al nostro palchetto si voltavano in su con due dita sulle labbra e indirizzavano anche a noi le buffate violente della loro collera, le imprecazioni arrabbiate del loro furore. C'era di che aver paura, o almeno abbiamo avuto tutti per un momento paura di aver paura. E l'autore, dal suo seggio in orchestra, un po' pallido, ma tranquillo, continuava a battere il tempo senza che la bacchetta tradisse mai l'oscillazione della sua mano, senza che la sua mano tradisse mai il rifluire

(1) Personaggio che scomparve nella seconda edizione dell'opera.

REGIO TEATRO DELLA SCALA

L'Impresa per aderire al desiderio di una parte del Pubblico ha creduto di provvedere meglio all'andamento dello spettacolo, lasciando luogo al Ballo e dividendo l'Opera in due sere, senza alterare l'integrità dello spartito il MEFISTOFELE. Perchè la divisione corrisponda al concetto poetico dell'Opera si darà una sera il prologo, il primo, secondo e terzo atto, che costituiscono la prima parte del Poema di Goethe; l'altra sera si darà oltre il prologo, il quarto atto, l'intermezzo sinfonico ed il quinto atto che costituiscono la seconda parte dello stesso Poema.

ORDINE DELLO SPETTACOLO

Prologo, primo, secondo e terzo atto dell'Opera indi il Ballo BRAHMA colla sig.ª *Ferraris.*

Domani si darà la Seconda parte dell'Opera suddetta, cioè:
il prologo, quarto atto, intermezzo sinfonico e quinto atto dell'Opera ed il Ballo.

Prezzo del Biglietto serale L. 5 - Pei signori Militari (in uniforme) L. 3 - Pel Loggione L. 1. 50

Per una Sedia distinta a bracciuoli L. 10 (oltre il biglietto serale) — Per una Sedia chiusa comune L. 5.

Si aprirà la porta del Teatro alle ore 7

Milano, 7 Marzo 1868. Tip. Pirola. *L'Impresa* BONOLA e COMP.

FAC-SIMILE D'UN MANIFESTO AL TEMPO DELLA PRIMA ESECUZIONE DEL "MEFISTOFELE,,.

affrettato del sangue al cuore e il suo battere convulso contro le pareti delle arterie — sempre lo stesso, fra lo scrosciare degli applausi del prologo e del *Sabba classico* come fra il tumulto vertiginoso dei fischi negli altri punti.... Una lunga, bionda e scarna figura di giovane, una figura d'amico e d'artista, tranquillo, impassibile.... »

Le uniche parti dell'opera che si salvarono dalla bufera e riuscirono fin d'allora a imporsi e a reclamar l'applauso furono il Prologo e la scena della Grecia. Ma quel glorioso *Mefistofele*, che doveva trionfalmente ritornare dopo una diecina d'anni sulle stesse scene della Scala, rimase allora sul cartellone per sole tre sere.

Gli intelligenti avevano potuto ammirare l'originalità dello spartito e il battagliero ardimento del giovane autore: e lo stesso Filippi, in una sua vibrata e lucida appendice, s'era eretto a paladino del Boito, augurandogli di poter presto ripresentare il granitico spartito, dopo averne smussato qualche angolo in omaggio alle esigenze del pubblico.

S'accesero polemiche ed al Boito non mancarono sostenitori: ma la maggioranza, sia per inettitudine a giudicare, sia pel partito preso di protestare contro un'audace innovazione, sia per altri moventi estranei all'opera d'arte, compensò lo sforzo immane del maestro con un disprezzo beffardo ed arrogante.

Più che ogni altra cosa, il pubblico non poteva perdonare al Boito la franchezza con

FILIPPO FILIPPI
scaraventa dodici colonne della *Perseveranza* sul capo dei Filistei retrogradi.
(Caricatura del *Trovatore*).

cui nella sua opera si palesava innovatore. Allora non si ammetteva nessuna novità nell'arte in cui Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi avevano detto l'ultima parola: si considerava patriottico il sostenere le glorie italiane del passato contro qualunque influenza riformatrice attinta agli autori stranieri. E ogni tentativo che uscisse dalla falsa riga inviolabile era *a priori* condannato. Bastava parlar di *musica dell'avvenire* per vedere sul viso di tutti uno sprezzo rabbioso e un dispetto amaro. La sera in cui cadde il *Mefistofele*, un crocchio di persone stava nel caffè Martini ad aspettare la notizia del fiasco e giubilò quando seppe che l'opera era proprio stata fischiata. Con quanta amarezza doveva scrivere lo sfiduciato autore all'amico Emilio Praga:

> Siam tristi, Emilio, e da ogni salute
> Messi in bando ambedue.
> Io numerando sto le mie cadute
> Tu numeri le tue.
> . . . .
> E intanto il vulgo intuona per le piazze
> La fanfara dell'ire
> Ed urla a noi fra le risate pazze:
> « Arte dell'avvenire. »

*
* *

La seconda edizione ed il lungo silenzio.

MEFISTOFELE.
(Figurino di A. Edel).

Fortunatamente, i tempi e gli umori mutarono presto. E il *Mefistofele*, tornato con qualche ritocco alle scene la sera del 4 ottobre 1875 (teatro Comunale di Bologna), non le abbandonò più. Trionfò da allora ad oggi, come trionferà lungamente ancora, fra l'applauso unanime e l'approvazione costante.

Le differenze fra il primo spartito e quello che tutti conosciamo non sono leggiere, sia in linea generale per l'orchestrazione rifatta, sia nelle singole parti, poichè

un atto intero ed un intermezzo sinfonico furono tolti e alcuni pezzi furono aggiunti, fra cui la popolare serenata del *Sabba classico.*

L'essenza del lavoro rimase tuttavia tal quale. Così che noi, non avendo avuto la fortuna di poter fare il confronto ed accettando ad occhi chiusi l'affermazione da altri emessa, che cioè queste stesse modificazioni avevano rivelato una volta ancora il fine acume dell'autore, dobbiamo riferirci ora soltanto alla forma stabilita dalle rappresentazioni di Bologna.

Nel *Taccuino d'un direttore d'orchestra*, di Martino Roeder, si trova una definizione che determina assai chiaramente l'importanza che doveva assumere nella storia dell'opera italiana la nascita di questo primo prodotto della ribelle musa boitiana.

« Prima di tutto — dice il Roeder — non voglio e non posso chiamare il *Mefistofele* un'*opera* perchè ha forme affatto nuove, ampiezza gigantesca di contorni, trattamenti nuovissimi, sia nell'armonia, nel ritmo, nella melodia e nella istrumentazione: — tutto questo che ora (al par dell'uovo di Colombo) sembra un nonnulla tanto è facile e semplice, e l'unità stupenda del concetto, tutto ciò, dico, non possiamo giudicare nella stessa maniera di molti prodotti già noti, se anche meravigliosi, della scuola italiana. È una creazione *sui generis*, la quale richiede un'attenzione singolare nell'uditorio, un immedesimarsi colla favella mistica del libretto e della musa, per iscoprire man mano i gioielli che vi si trovano... Si sente tutti, istintivamente, di aver da fare con una creazione grandiosa, con una rivelazione d'una vasta prospettiva, creata da un nuovo apostolo audace della divina arte dei suoni, che pur vede il mondo a modo suo e musicalmente pensa come pochi han prima di lui pensato... »

ARRIGO BOITO NEL 1880.
(Dalla raccolta del *Teatro illustrato*).

La prima ragione di superiorità nel *Mefistofele* sta nel libretto, il quale certamente costò ad Arrigo Boito maggiori fatiche e più tormentose titubanze che non la musica. Il prodigioso soggetto del *Faust*, dal quale Gounod si era accontentato di estrarre un episodio amoroso, fu ridotto dal maestro italiano con un disegno assai più comprensivo — come osservò il Panzacchi — e con una schiettezza di sentimento e

"MEFISTOFELE„ (SCENA 1).
(Dal bozzetto originale di Carlo Ferrario).

una fedeltà di colorito mirabili. Poteva parere un'impresa pazza, tanto era arrischiata: eppure il giovane compositore non si sgomentò e perseverando riuscì in quel suo lavoro di condensazione che ha proprio del miracoloso. E il Panzacchi stesso continua:

« Dal *prologo in cielo* fino alla morte di Faust, il Boito ha proceduto arditamente, aprendosi dei sentieri per la fitta selva, anche dove era più intricata e pareva più impenetrabile.

« Con un senso finissimo di misura e di teatralità ha saputo scartare e scegliere: ed è riuscito ad atteggiare in sei brevi quadri tutto il poema. È una concezione sinottica che, nel suo insieme, arieggia più l'*Oratorio* che l'opera nel senso antico, ma anche questo corrisponde alle nuove e legittime tendenze del melodramma che ora cerca di ringiovanire « tornando all'antico ». Ciò che sovratutto io ammiro, drammaticamente parlando, in questo *libretto*, è la chiarezza che il poeta potè raggiungere: una chiarezza che, volendo, si può riverberare sull'intero poema tedesco, e ci aiuta a comprenderlo, ad abbracciarlo con una rapidissima occhiata.

« I critici alemanni paragonavano il *Faust* (massime nella seconda parte) al libro apocalittico dei sette suggelli. Ebbene, io penso che a molti italiani Arrigo Boito sia stato d'aiuto non piccolo a smuovere quei sette suggelli e a rendere patente il volume.

Frutto questo, senza alcun dubbio, oltre che di lungo studio e di grande amore, di una penetrazione del poema acutissima, e di una facoltà plasticatrice notevolissima. »

MEFISTOFELE
conduce la musica italiana in un giro trionfale pel mondo.
(Dal *Trovatore*, 1880).

Musicalmente, il *Mefistofele* è una delle più importanti pietre miliari nella storia del nostro melodramma per l'ampiezza veramente inusitata della concezione e per la elevatezza della forma. Per la prima, quest'opera, pur mantenendosi intimamente italiana, risente l'influenza — divenuta poi legge — della riforma wagneriana; attribuisce importanza capitale al significato delle parole, ad esse coordinando logicamente la musica, e rivela quante risorse si possono trovare nella polifonia.

TAVOLA DI COSTUMI
per l'opera *Mefistofele*. (Atto IV).

Quel che Boito potrebbe darci con un secondo spartito non è facile cosa pronosticare. Pur troppo l'autore rende sempre più difficile la previsione, prolungando ostinatamente il silenzio già trentennale. Dopo il *Mefistofele* si mise presto — dicono — attorno al *Nerone*. Ma finora il pubblico, se non ha smesso di aspettare con fiduciosa pazienza. non fu peranco favorito di una notizia approssimativa sulla nascita desiderata.

Del libretto, gli amici di Boito conoscono più di una pagina, ma della musica neppure gli intimi non sanno dirvi niente. Aspettiamo.

***

Poeta e musicista.

La scarsità del lavoro apparente

ARRIGO BOITO — SEMPRE IN PANTOFOLE
VOLA NELL'EREBO — CON MEFISTOFELE.
(Caricatura di T. Bianco per la *Gazzetta musicale*).

non impedì che Arrigo Boito fosse collocato, per generale consenso, sul gradino più alto nella scala della fama, nè per quanto la magra duri, da quel posto si vorrà mai che egli scenda; egli, il poeta squisito, egli il musicista eletto.

Come poeta s'affermò col *Re Orso*. Frutto d'un ingenio ventenne, dalla fantasia, più che ricca, esuberante, apparve fin da allora questo lavoro agli intelligenti una meravigliosa orgia lirica, un diluvio di nuovi ritmi, d'immagini, di quadri, che si succedono con vertiginosa rapidità, dipinti con larghezza michelangiolesca e finiti come cammei antichi.

Seguirono altre liriche ed alcune novelle: poi una commedia in collaborazione con Emilio Praga e verso il '70 l'*Amleto*, libretto per Franco Faccio.

S'aggiunga il *Mefistofele* e si concluderà che questo fu il periodo dell'abbondanza nella produzione boitiana. Da allora ad oggi il lavoro palese si riassume tutto nei libretti dell'*Ero e Leandro* (musicato prima, in parte, dal Boito stesso, poi da Bottesini e infine da Mancinelli), della *Gioconda* per Ponchielli, dell'*Otello* e del *Falstaff* per Verdi: lavori eccellenti che valgono a diminuire il rimpianto pel tempo di carestia in cui han visto la luce.

ARRIGO BOITO E NERONE.
(Caricatura del *Trovatore*, 1892).

I libretti di Arrigo Boito sono vere opere d'arte. La delicatezza del pensiero, la sincerità del sentimento sono come dominate da una suprema legge ritmica che avvolge le peregrine idee in un'onda sonora dolcissima. Rilegga, chi vuol aver l'orecchio soddisfatto, le strofe del prologo d'*Ero e Leandro*:

> Canto la storia di Leandro ed Ero,
> Su cui son tanti secoli passati,
> Amorosa così, che nel pensiero
> Ritornerà de' tempi ancor non nati,
> Eterna come il duol, come il mistero
> D'Amore che ne fa mesti e beati,
> Fiore di poësia, tenero fiore
> Che, irrorato di lagrime, non muore.
>
> Canto pei cuori innamorati, canto
> Per gli occhi vaghi e per le guancie smorte,
> Per quei ch'hanno sorriso ed hanno pianto
> In un'ora di vita ardente e forte.
> L'antico amor ch'io narro fu cotanto
> Che sfidò il mare, i fulmini e la morte.
> Udite il caso lagrimoso e fero:
> Canto la storia di Leandro ed Ero.

In altri esempî, che citeremmo se non credessimo ozioso richiamar versi noti e frasi molte volte discusse, il Boito ha delle strane ricercatezze di forma, quali bisticci, vocaboli arcaici o inusitati, bizzarrie ritmiche e foniche, concetti lambiccati, eccentricità metriche. Non fatte per essere da tutti apprezzate, queste ricercatezze rivelano, a chi non le ripudia, tutta la sottigliezza di un intelletto aristocratico e superiore; e dànno anche un indizio di quella che è forse la qualità dominatrice di Arrigo Boito. Il pensiero nasce nel suo spirito così complesso e profondo che la sua trasfusione nella parola o nella nota rappresenta un formidabile sforzo di dia-

ARRIGO BOITO.
(Caricatura di L. Conconi nel *Guerin Meschino* del 1882).

lettica interna, e, prima di uscir formato, passa attraverso un lavoro interminabile di revisione, di autocritica.

ARRIGO BOITO.
(Da una recente fotografia).

Coloro che meglio sono in grado di giudicare il fenomeno, spiegano con ciò la ritardata comparsa del *Nerone*. Nell'ascensione incessante verso l'idealità inafferrabile, nel fluttuare di idee mutevoli e rinnovate, nel frequente succedersi di elevati problemi estetici, il *Nerone*, fatto oggi per essere disfatto domani, soggiace alla inappagabilità della critica dell'autore e al grande sogno di lui che scrisse:

. . . . sogno un'Arte splendida
Che forse in cielo ha norma,
Franca dai rudi vincoli
Del metro e della forma,
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale
E che seguir non so.

(*Dualismo — Il libro dei versi*).

*
* *

Franco Faccio.

La morte immatura e straziante del popolare direttore d'orchestra è ancora così recente lutto da rendere oltremodo penoso il parlare della sua vita e delle sue opere.

MEDAGLIA CONIATA IN ONORE DI FRANCO FACCIO (1881).

Vita tutta dedita al più nobile culto dell'arte: opere non abbastanza fortunate nelle

vicende dei successi teatrali, ma preziose quali documenti di un intelletto superiore, d'una vasta coltura, d'una fantasia feconda.

Nato a Verona l'8 marzo 1841, era stato destinato dai genitori alla carriera ecclesiastica. Ma — a quel che racconta un suo biografo, il maestro Sala — se l'ubbidiente giovanetto serviva la messa con sufficiente devozione, con maggior piacere « offriva dall'avello l'acqua santa alle belle fanciulle della sua età che entravano in chiesa, sicchè la devozione pareva la cercasse — il bricconcello — sopra i delicati polpastrelli di quelle giovanette ».

Un'altra occupazione del giovane chierico era quella di tirare i mantici per l'organista Giuseppe Bernasconi, finchè, in seguito all'insistenza del ragazzo, questi cominciò ad insegnargli i primi elementi della musica. I progressi rapidissimi fatti dal piccolo allievo convinsero il padre di rinunciare al sogno della veste talare: così che al Bernasconi, morto nel frattempo, successe, quale maestro, Gaetano Costalunga ed a questo il Conservatorio di Milano.

FRANCO FACCIO A 18 ANNI.
(Caricatura di S. Parera, 1858).

E qui non abbiamo che ripetere quanto già ricordammo pel Boito che col Faccio annodò in Conservatorio i vincoli della più fraterna amicizia. Faccio ebbe, come l'amico, per maestro di composizione il Ronchetti-Monteviti, presentò per saggio finale la *Cantata*, scritta in collaborazione col Boito, e vinse il premio di duemila lire per un viaggio di istruzione all'estero.

Si presentò all'arringo della scena prima del compagno. Nel 1863 fece rappresentare alla Scala *I profughi fiamminghi*, scritti su libretto di Emilio Praga — il terzo indivisibile dei due giovani artisti — con successo non trionfale, ma buono. Nel 1865 diede al Carlo Felice di Genova l'*Amleto,* libretto di Boito — avendo a protagonista il tenore Tiberini.

E qui cominciarono gli aristarchi quel *crucifige* contro il pervertitore del gusto musicale che doveva con maggiore intensità di odio esser ripreso qualche anno dopo pel *Mefistofele.* L'*Amleto* era pure opera di innovatore, era « arte dell'avvenire »: me-

LA FACCIEIDE.

1. Prima di incominciare. — 2. All'ora precisa. — 3. A solo di oboe. — 4. Adagio cantabile. — 5. Con sordini. — 6. Piano delicatissimo. — 7. Passo di bravura del flauto. — 8. Attacco dell'allegro. — 9. Più mosso. — 10. Allegro furioso. — 11. Savoia!!! — 12. A solo di violoncello. — 13. Smorzando. — 14. Stretta finale.

(Dal *Guerin Meschino*, 1882).

SCENA PER L'OPERA "MEFISTOFELE„ (ATTO I).
(Dallo schizzo originale di C. Ferrario).

ritava davvero di risvegliare tutte le coscienze addormentate in grembo ai capolavori inviolabili del passato. E le ire contro il primo maestro wagneriano che fosse comparso in Italia scoppiarono furibonde.

Il Faccio non seppe opporre la stoica pertinacia del Boito e parve piegasse il capo sotto la procella, abbandonando il campo della composizione. Dopo l' assenza di qualche mese nel 1866 per la guerra contro l'Austria, tornato a Milano, accettò una scrittura di direttore d'orchestra al teatro di Berlino per l'inverno 1867.

FRANCO FACCIO.
(Busto dello scultore Villa nel ridotto del Teatro alla Scala).

Così s'aperse la seconda fase della sua carriera artistica: fase fortunatissima e gloriosa, che non doveva far rimpiangere la penna gettata. Da Berlino passò in Danimarca ed altrove, dappertutto apprezzato moltissimo per la potenza della sua bacchetta di direttore.

Intanto veniva nominato professore al Conservatorio di Milano e nel 1869 entrava a far parte dell'orchestra della Scala quale direttore sostituto. Nel 1873 saliva al primo posto, nè più lo doveva lasciare fino al giorno disgraziato in cui una malattia inesorabile lo conduceva a Monza in una casa di salute. Là, dopo un anno circa di malattia, morì mentecatto nel 1891.

Aveva esordito come direttore della Scala con una memorabile concertazione dell'*Aida*: finì con la concertazione felicissima dei *Maestri Cantori*. Vanno ricordati i *Concerti popolari*, che egli istituì per volgarizzare la buona musica — e van ricordati ancora i trionfi della sua orchestra a Parigi nel 1878.

Compose anche qualche pezzo orchestrale e da camera, ma la sua fama di compositore resta legata all'*Amleto*. Quest'opera, pur non nascondendo qualche difetto, rivela una tempra robustissima di musicista e di pensatore; ed ha pagine concepite con fantasia divinatrice delle future aspirazioni dell'arte.

***

Luigi Mancinelli.

Da uno studio del Blaze de Bury, pubblicato nella *Révue des Deux Mondes*, si ricava il seguente giudizio intorno a questo maestro: « Possiede la forza e la ricchezza

dell'istrumentazione moderna: ha coltura e istinto di stile: e questo basta perchè la gloria debba venirgli in aiuto. »

Il giudizio è troppo esatto e l'augurio è troppo legittimo perchè non si debba condividerli interamente.

Diciamo augurio, perchè finora la fama è venuta al Mancinelli più per altre doti che per quelle di operista.

Pur noverando alcuni buoni successi teatrali — non ottenne mai con uno spartito nè l'instancabile ed entusiastico applauso delle folle, nè l'appassionata e fedele ammirazione degli intelligenti.

Nacque ad Orvieto il 5 febbraio 1848 e dal padre era destinato ai commerci. Ma, già da fanciullo, *Gigi* Mancinelli (anche oggi lo si chiama così) aveva imparato da solo a suonare il pianoforte e per sottrarsi alle poco artistiche prospettive paterne, scappò di casa, indirizzandosi a Firenze. Raggiunto a metà strada e rimproverato, non per questo mutò divisamento; sì che fu giocoforza assecondare la sua inclinazione: ed ecco il fanciullo quattordicenne stabilirsi a Firenze ed ivi darsi allo studio del violoncello sotto lo Sbolci e della composizione col Mabellini. Ben presto fu in grado di guadagnarsi la vita suonando nell'orchestra fiorentina e vendendo le proprie romanze per canto, finchè potè darsi a quello che era il suo ideale e che è la gloria della sua vita, cioè alla direzione delle orchestre, riuscendo sommo, sia nei concerti, che nelle opere, le quali ebbero ed hanno in lui uno dei più grandi concertatori.

LUIGI MANCINELLI.

Bologna, che l'aveva avuto quale successore al famoso Mariani come direttore del teatro Comunale, lo chiama definitivamente nel 1881 per affidargli la direzione di quel liceo musicale, che, per gloriose tradizioni, è lustro d'Italia. Mancinelli in breve tempo vi promuove riforme, sradicando senza pietà vecchi tronchi disseccati e trasfondendo coll'insegnamento l'animo suo nei giovani alunni compositori. Direttore della Cappella di San Petronio, esalta i fedeli al punto da far risuonare sotto gli archi severi del tempio entusiastici applausi. Fondatore e direttore della Società del Quartetto, dà

all'orchestra bolognese una fama fra le più preclare e con essa organizza concerti che rimasero memorabili: tra cui quelli in cui furono eseguiti per la prima volta in Italia la grande *Agape Sacra* del *Parsifal* di Wagner e la *IX sinfonia* di Beethoven.

Fu durante il suo soggiorno a Bologna che scrisse la sua prima opera teatrale, *Isora di Provenza*, che racchiude melodie soavissime e rispecchia una tavolozza orchestrale delle più smaglianti. *Isora* andò in scena al teatro Comunale di Bologna, diretta dall'autore stesso, il 2 ottobre 1884, incontrando favorevole accoglienza, come l'incontrò or non è molto a Vienna: non così a Napoli ove non conquistò le simpatie del pubblico.

MANCINELLI DIRETTORE D'ORCHESTRA.
(Caricatura del *Trovatore*, 1879).

Lasciata Bologna nel 1886, Mancinelli riprende la vita di direttore d'orchestra. A Madrid per sette anni dirige il teatro Reale e per tre quella Società dei concerti: poi passa in Inghilterra, in Scozia, in Germania e a New York.

È in America che egli scrive — in soli 47 giorni — l'*Ero e Leandro*, su libretto di Arrigo Boito, e lo fa rappresentare, prima sotto forma d'oratorio al festival di Norwich, poi quale opera teatrale a Torino la sera del 1 gennaio 1897, con buon esito. L'*Ero e Leandro*, tuttavia, da' torinesi variamente giudicato, ma generalmente apprezzato per elevatezza di stile e per ricchezza di polifonia, non ha finora iniziato quel giro pei teatri d'Italia che gli amici dell'autore gli pronosticavano.

Molta musica, oltre le opere, scrisse Mancinelli. Fra la più nota citeremo i celebri *intermezzi* per la *Cleopatra* di Cossa e le *Scene veneziane*. Poi ricorderemo molte

LUIGI MANCINELLI.
(Caricatura di A. Edel colla seguente leggenda: « *Marcantonio Mancinelli*, soggioga colla sua serenata, e col fascino della sua bellezza, la incostante *Cleopatra* »).

romanze da camera, varie *Messe*, il preludio e l'intermezzo della *Messalina*, per la tragedia di Cossa, l'*Inno* scritto pel quarto centenario (1882) di Guido Monaco ad Arezzo sui seguenti versi di Boito, i quali come nelle parole figurano la *gamma*, così dal maestro furono sulla *gamma di do* musicati:

« *Ut*il di Guido *re*gola superna,
*Mi*suratrice *fa*cile de' suoni,
*Sol*enne or tu *la*ude a te stessa intuoni
*Si*llaba eterna. »

Ancora pel *Festival* di Norwich (1887) egli scrisse l'oratorio *Isaias* su versi latini del professor Giuseppe Albini.

Fra i suoi ultimi lavori notiamo *Salve* (1893) per orchestra e cori e una sinfonia (1894).

E la musa di Mancinelli già medita altre creazioni: poichè una nuova opera sta ora compiendo il maestro: *Paolo e Francesca*, che Arturo Colautti ha tratto dal noto passionale episodio dantesco su Francesca da Rimini.

Finiamo dunque di parlare di lui col rinnovargli l'augurio sincero che da principio abbiamo espresso.

TRE GIOVANI AUTORI
(Mascagni, Franchetti, Puccini. — Fotografia Guigoni e Bossi).

CAPITOLO IX.

I GIOVANI.

PREMESSA. — ALBERTO FRANCHETTI E L'« ASRAEL ». — IL « CRISTOFORO COLOMBO » E LE OPERE SEGUENTI. — PIETRO MASCAGNI PRIMA DI « CAVALLERIA ». — « CAVALLERIA RUSTICANA ». — LA CONDANNA AL CAPOLAVORO. — GIACOMO PUCCINI. — DALLE « VILLI » ALLA « BOHÈME ». — RUGGIERO LEONCAVALLO. — UMBERTO GIORDANO.

Premessa.

Di molti nomi, di molte opere s'aspetta forse il lettore che in questo capitolo s'abbia a discorrere. E veramente se d'ogni novità comparsa sui teatri di musica italiani negli ultimi anni del secolo s'avesse a tener conto, in quest'ultima tappa della nostra storia, l'elenco sarebbe lunghissimo.

I giornali teatrali hanno cura d'informarci alla fine d'ogni anno della comparsa di nuove opere, a decine. E ci ricordano

che i battesimi sono stati spesso fortunati e promettenti. Ma della vitalità di queste creature già nei primi mesi successivi alla loro nascita si è cominciato a dubitare: e gli anni seguenti tolgono le ultime speranze. Così che dei molteplici spartiti, ben pochi acquistano un posto nel repertorio corrente: i più, dopo aver visto la luce festosa della ribalta, ritornano allo sconsolato buio dei cassetti o alla fredda melanconia degli archivi. E l'abbondante messe dell'annata si riduce, dopo breve tempo, a poche spighe.

A queste noi dobbiamo restringere i limiti della nostra materia. Via via, nella corsa attraverso il secolo musicale, abbiamo dovuto trascurare parecchi autori e molte opere che i contemporanei salutarono con effimero plauso: nè con minor rigore procederemo ora, astenendoci dal parlare di quei maestri nostri contemporanei che non ancora con decise e ripetute vittorie hanno conquistata la popolarità.

TRE GIOVANI AUTORI.

« Hin i speranz d'Italia in del sonà;
Sh'in miss d'accord per fass fotografà:
Ma, in fatto, tra de lor van pœu d'accord
Come Sonzogn col T. de G. Ricord! »

(Caricatura del *Guerin Meschino*, 1893).

V'è stato in Italia un risveglio innegabile in questi ultimi anni. Molti giovani si son fatti avanti e sono scesi nell'arringo. La fortuna arrise a pochi. Per gli altri, che pur dimostrarono cultura ed attitudine, la ricompensa del pubblico non superò mai la forma d'un cordiale incoraggiamento, d'un caloroso augurio. E per questi la parola deve essere lasciata ai posteri.

La falange di operisti italiani, che il secolo decimonono abbandona nelle braccia del ventesimo, è rilevante. Volgiamo un confidente pensiero all'avvenire e fermiamoci per ora soltanto dinanzi a quei nomi che hanno già ottenuto ai nostri giorni la celebrità, a quelle opere che hanno conquistato veramente il successo del gran pubblico italiano. E con ciò la nostra cronistoria si manterrà nelle giuste proporzioni fino al termine.

* * *

Alberto Franchetti e l'*Asrael*.

Nato a Torino nel 1860, il maestro Franchetti ha, in confronto degli altri compositori, una caratteristica che è davvero un invidiabile privilegio. Appartiene cioè ad una famiglia ricchissima, essendo figlio del barone Raimondo Franchetti e di una baronessa Rothschild.

Ma sì fortunata posizione non gli impedì di compiere con volonterosa diligenza

il corso degli studî, nè lo rese poi meno laborioso quando, lasciata la teoria, s'avventurò sulla strada faticosa della carriera teatrale. Fu anzi, nell'assiduità degli studî, esemplare.

Passati gli anni dell'infanzia a Torino, ebbe le prime lezioni di musica a Venezia — dove la famiglia s'era stabilita — dai maestri Coccon e Magi. Dice il Biaggi che fin da allora l'attitudine a comporre si manifestò coi seguenti lavori che ben pochi oggi conoscono: cinque *Romanze*, pubblicate sotto lo pseudonimo di « Tito » dalla ditta Giudici e Strada di Torino, e un *Idillio campestre* dedicato al Coccon, comparso coi tipi Lucca e sotto lo pseudonimo di « Aldo ».

Nel giugno 1880 il Franchetti fece eseguire a Venezia da una *Compagnia corale veneziana*, allora istituita, una preghiera intitolata: *Il mattino della domenica*, che i giornali dissero di gran pregio e che venne ripetuta.

Compiuto il servizio militare quale volontario, passò a Monaco di Baviera e frequentò per tre anni quel Conservatorio studiando indefessamente contrappunto e alta composizione col Rheinberger. Nel 1884 si distinse con un *Coro* eseguito in un Saggio degli allievi e molto applaudito.

TEATRO MUNICIPALE DI REGGIO EMILIA.

Volle poi — incontentabile studioso — iscriversi per un anno al Conservatorio di Dresda e seguire le lezioni di Draeseke e Rieschbieter. E nel 1885 riportò — egli straniero — il diploma di maestro compositore, col grado massimo di punti e colla più alta onorificenza che accordi quell'istituto.

Prima di tornare in Italia fece eseguire nel gennaio del 1886, a Dresda, la sua *Sinfonia in mi minore*, che raccolse elogi generali e che, ripetuta a Gotha, a Monaco, a Lipsia, a Nuova York, a Londra, a Parigi, a Milano, a Venezia, a Bologna ed entrata nel repertorio di tutte le orchestre, fu sempre acclamata come lavoro felicissimo e ricco di peregrine bellezze.

Essa valse al Franchetti la decorazione di cavaliere dell'Ordine reale di Sassonia e lodi altissime della stampa tedesca ed italiana. La *Gazzetta musicale* intuiva fin da allora l'eccezionale e fortunato temperamento del giovane autore scrivendo:

« Quantunque abbia fatto i suoi studî in Germania, il Franchetti si è mantenuto italianis-

simo per la bella, limpida e spontanea vena melodica, per aver sfuggito assolutamente a certe tentazioni nebuloso-Melopeiche in cui inceppano ad ogni piè sospinto i giovani che escono dai nostri Conservatori, per aver infine creato un'opera d'arte elettissima sempre nella forma e nella sostanza, la quale dimostra, quando c'è vero e grande intelletto, come non sia possibile il desiderato connubio dell'austera e mistica musica tedesca, con la gentile ed appassionata musica italiana. »

A breve distanza seguì l'*Asrael*, rappresentato per la prima volta sulle scene del teatro Municipale di Reggio Emilia, l'11 febbraio 1888, con un allestimento eccezionale, ed a spese del padre del maestro.

Convennero in quell'occasione a Reggio gli intelligenti di tutta Italia ed il successo fu memorabile. La stampa andò concorde nel far notare quanto fosse importante e decisiva l'affermazione di un sì poderoso ingegno melodrammatico.

AURELIA CATTANEO
nell'opera *Asrael*.

Il libretto era stato scritto da Ferdinando Fontana, sulle traccie d'una leggenda fiamminga del 1300, e dell'episodio di Farat e Nama negli *Amori degli angeli* di Tommaso Moore. La musica rivelò la cultura e l'abilità d'un maestro provetto e la freschezza giovanile d'una genialissima vena di melodista.

L'opera, dopo il solenne battesimo, fu rappresentata nei due anni seguenti nei teatri di Bologna, Milano (Scala), Genova (Carlo Felice), Firenze (Pagliano), Treviso e Torino (Regio), con costante fortuna. Anche all'estero l'*Asrael* fu ripetutamente applaudito.

E questo spartito — che, caduto l'interesse della primizia, dovè rinunciare a frequenti esecuzioni per le difficoltà dell'allestimento scenico e dell'esecuzione vocale — si impone, a chi lo esamini anche oggi, pel suo alto valore, così che quando lo si voglia considerare in rapporto ad altri della giovane scuola italiana, non si può a meno di riconoscergli un'assoluta superiorità.

*
* *

Il *Cristoforo Colombo* e le opere successive.

Il maestro Franchetti, che nell'età degli studî s'era rifugiato in Germania, lon-

APOTEOSI.

Felsina vien condotta alla reggia d'Apollo dalla musica, dalla poesia e dalla pittura. (Sipario del teatro Comunale di Bologna, dipinto dal prof. N. Angiolini).

SALA DI STUDIO DEL MAESTRO FRANCHETTI.

(Fotografia Guigoni e Bossi).

tano dalla famiglia e dalle facili distrazioni che le sue condizioni finanziarie e sociali gli avrebbero potuto procurare, si stabilì definitivamente in Italia al tempo dell'*Asrael*. La vita sua divenne meno severa, ma continuò ad essere dedicata, per la maggior parte, al culto dell'arte.

Assai bizzarro ed indipendente nelle abitudini, il maestro non è meno disordinato e distratto di quello che fosse Ponchielli. Di lui si racconta, per dirne una, che un giorno, uscendo dal mare ai bagni del Lido, entrò, invece che nel proprio, nel camerino di un altro bagnante e, senza avvedersi dell'errore, si vestì coi panni di questi, meravigliandosi che gli fossero tanto stretti. Il legittimo proprietario, basso di statura e mingherlino, sopraggiunse nel frattempo, nè seppe adirarsi per l'equivoco di cui era stato vittima, tanto buffo e grottesco gli parve quel suo sostituto che s'arrabbiava perchè non riusciva ad allacciare i bottoni e a muoversi negli improprî panni.

Un'altra volta il maestro invitò alcuni amici a pranzo e si sovvenne poi di non aver la cuoca in casa solo all'ultimo momento, quando a mala pena potè supplire coll'aiuto della cucina di un ristorante. Si racconta anche che egli abbia avuta una

IL MAESTRO FRANCHETTI IN AUTOMOBILE.
(Fotografia del signor Amerigo Ponti).

vera manía per i cani; ma ora agli animali fedeli sono successe le infide macchine automobili. Il maestro da qualche tempo sta meno rinchiuso a scriver note e maneggia con maggior assiduità il manubrio del *chauffeur* che non lo stilo del compositore. È presidente del Club italiano degli automobilisti.

Ma l'arte sta sempre in cima ai suoi pensieri. La tormentosa ricerca di buoni libretti, accettati un giorno con slancio d'entusiasmi e ripudiati l'altro colle ripulse dell'indifferenza, il continuo lavoro attorno ad una melodia o ad un dettaglio orchestrale dello spartito che sta prendendo corpo nella sua testa ed i cui brani voi trovate sparsi sul suo pianoforte nella veste informe e disordinata di pochi appunti a matita, lo studio zelante di tutte le novità musicali che compaiono in Europa e l'accorrere ad ogni avvenimento notevole, tutto ciò rivela a chi l'avvicina che la preoccupazione costante del maestro è quella di riuscire ad eccellere sempre più come compositore di opere, confermando la fama già acquistata e soddisfacendo alle generali speranze col far tornare in onore la schietta melodia italiana, confortata ed abbellita dalle risorse della moderna polifonia. Questo è il canone a cui Alberto Franchetti assoggetta il proprio lavoro, fecondo finora ed assiduo.

AVVISO PER L'OPERA "CRISTOFORO COLOMBO,,

Dopo l'*Asrael* è venuto il *Cristoforo Colombo*, composto per il solenne centenario della scoperta dell'America, festeggiato nel 1892 a Genova, e per incarico diretto di quel Municipio.

L'opera poderosa, concepita con robusta vena e scritta con forma eletta sopra libretto di Luigi Illica, fu salutata il 6 ottobre 1892, dal pubblico del Carlo Felice di Genova con ben meritati onori: e il pubblico della Scala, che successivamente ebbe a giudicarla, non rimase meno conquiso. L'opera fu poi ridotta d'un atto per renderla più consona alle esigenze moderne che vogliono diminuita la durata degli spettacoli, e l'adattamento incontrò pure favore: così il tempo pare debba far crescere sempre più, e non sminuire, la vitalità di questo spartito poderoso.

Meno fortunata fu la sorte dell'opera che seguì: *Fior d'Alpe*, su libretto di Leopoldo Pullè, eseguita alla Scala il 15 marzo 1894. Il soggetto povero d'invenzione ed il genere troppo lontano dal temperamento artistico del maestro nocquero alla

TEATRO GRANDE DI BRESCIA
(Da fotografia).

vitalità di quest'opera, che fu tuttavia applaudita e replicata per virtù di alcuni brani assai felici, nei quali l'unghia del forte musicista ha saputo lasciar trasparire una geniale impronta.

Il *Signor di Pourceaugnac*, che vide ultimamente la luce sulle scene dello stesso teatro, la sera del 10 aprile 1897 (libretto di Ferdinando Fontana), sollevò polemiche e discussioni specialmente per la scelta del soggetto, ma fornì indubbiamente una nuova prova delle doti eccezionali di Alberto Franchetti.

Da lui ora noi aspettiamo con viva impazienza la promessa opera attorno a cui sta lavorando — *Germania* — su libretto di Luigi Illica. L'argomento del dramma storico si svolge dal 1806 al 1813 e ritrae la lotta dell'indipendenza germanica contro Napoleone Bonaparte, terminando colla vittoria di Lipsia. Della musica sono scritti due atti.

* * *

Pietro Mascagni prima di *Cavalleria.*

Il popolare maestro nacque a Livorno il 7 dicembre 1863. L'ambizione del padre — fornaio — era quella di avere un figlio avvocato, e il giovane Pietro fu mandato

dapprima al ginnasio, ma in seguito alle sue insistenze e all'appoggio dello zio Stefano che lo prese con sè, potè poi dedicarsi allo studio della musica.

Senonchè, morto nel 1881 il signor Stefano, al giovane compositore, che già aveva riportato un buonissimo successo con un lavoretto in due atti intitolato *In filanda*, sarebbe stata riservata la sorte di riprendere l'interrotto studio delle leggi in obbedienza al volere del padre, se un mecenate intelligente, il conte Florestano De Larderel, non avesse offerto di inviarlo e mantenerlo a proprie spese a Milano perchè entrasse in Conservatorio.

Vi rimase un anno circa. Strinse amicizia con Giacomo Puccini, si legò d'affetto col maestro Saladino e cominciò a comporre il *Ratcliff*. Ma, sfiduciato e impaziente, un bel giorno lasciò il Conservatorio per arruolarsi come sostituto direttore d'orchestra in una compagnia d'operette diretta da tal Forlì: poi passò come direttore assoluto in quella degli Scognamiglio e infine a quella di Maresca.

Nelle vicende della vita nomade ed avventurosa, attraverso alle città grandi e piccole della penisola, la compagnia arrivò il 29 dicembre 1885 a Cerignola, nelle Puglie. E qui cediamo la parola al maestro stesso:

PIETRO MASCAGNI, GIOVINETTO.
(Da fotografia).

« Stetti per tutto il carnevale dell'86 col Maresca e la paga era di dieci lire al giorno, sufficienti per i bisogni miei e della moglie. Ma quella vita strapazzosa, quel trovarmi in mezzo a quell'ambiente di ripicchi, di gelosie e di pettegolezzi, mi tolsero la voglia di continuare. Suonavo, credo discretamente, il pianoforte e mi sentivo inclinato ad insegnare agli altri per una certa facoltà comunicativa datami dalla natura. In città tutti mi volevano bene, cominciando dal Sindaco, e tutti m'incoraggiavano a lasciare la compagnia per diventare maestro di pianoforte: le lezioni non mi mancherebbero di sicuro.

« Il Maresca seppe di questi innocenti maneggi, e un giorno mi chiamò sul palcoscenico per dirmi che avevo torto di abbandonarlo, che fra pochi giorni si sarebbe andati in Sicilia, e io facevo male a dar retta ai consigli di falsi amici.

« Ora non so più come andasse: fatto sta che alle mie risposte replicò il Maresca straordinariamente eccitato, si montò, s'infuriò e finimmo con delle legnate, di cui porto ancora i segni in un braccio. Volli reagire, ma gli artisti della compagnia entrarono di mezzo e mi condussero alla farmacia per farmi medicare.

« Poco mi garbava questo sbrigativo sistema di persuadere la gente a rinnovare un con-

tratto e mi considerai ragionevolmente sciolto da ogni impegno. Avevo dalla mia i cittadini di Cerignola più autorevoli, e d'accordo con loro combinai di svignarmela. Danno alla compagnia per la mancanza del direttore d'orchestra non ne recavo, perchè sapevo che il Maresca aveva già scritturato un altro direttore, il Balsimelli, che di lì a poco lo avrebbe raggiunto in Sicilia. Io avrei dovuto andarci, tutt'al più, per poche settimane, e non me la sentivo affatto di continuar quella vita.

« Ecco dunque il piano che architettai.

« S'era all'ultima recita della stagione, e nelle prime ore della sera spedii i miei due bauli, e la famosa valigia dove stava chiuso il manoscritto del *Ratcliff*, nella casa di una famiglia amica nostra. Là doveva aspettarmi la moglie.

« Andai in teatro per dirigere: il Maresca, ridiventato dolce come una caramella, badava a dirmi che in Sicilia, per dove si sarebbe partiti il giorno dopo, gli affari andrebbero a gonfie vele, e io non mi pentirei di averlo seguito, tutt'altro. Io che risentivo ancora un po' di dolore nel braccio, non dissi nè sì, nè no, ma ero fermamente deciso di mettere ad esecuzione la fuga combinata.

« E appena finita la recita corsi là dove mi aspettava la moglie: mi levai il *frak* (dirigere senza *frak* non potevo per quel rispetto che ho sempre avuto verso il pubblico) e quando imaginai che si sarebbe potuto attraversare la città senza pericolo d'incontrarci con qualcheduno della compagnia, uscimmo. I nostri due ospiti ci dovevano accompagnare ad una loro vigna. Un calesse ci aspettava al di fuori e senza intoppi ci mettemmo in cammino.

PIETRO MASCAGNI
al tempo in cui studiava nel Conservatorio di Milano.
(Fotografia Giulio Rossi).

« Che notte, amici miei! S'era di febbraio, il freddo acuto ci frustava il viso, ed io soffrivo doppiamente perchè mia moglie incinta provava tutti gli spasimi di quel rimbalzare scomposto del calesse. Tentavo di distrarla con barzellette perchè il buon umore lo perdo di rado: ma le parole mi si gelavano in bocca come sorbetti. Percorremmo così cinque o sei chilometri: quando scendemmo alla casetta solitaria in mezzo alla campagna sepolta nelle tenebre, eravamo addirittura pezzi di ghiaccio: mia moglie aveva le mani così rattrappite che faceva fatica ad aprirle.

« Nella casetta abitavano due albanesi, ma la notizia del nostro arrivo era andata lì un po' confusamente e a quell'ora non ci aspettavano più: potevano essere le tre di notte. Si fece una gran fiammata e organizzammo alla meglio una povera cena: io più che di freddo morivo

di fame. Letti non ce n'erano e bisognò improvvisarne uno con delle pietre di tufo e dei sacchi di legumi. Non mi pare che mi tornasse in mente il ricordo musicale dei *Lombardi*: « Sarà talamo l'arena del deserto interminato. » Involtati alla meglio, ma senza poterci levare il freddo da dosso, aspettammo che si facesse giorno: e ricordo benissimo che le ore non passavano mai.

« In mattinata andammo poco distanti di là a un paesello chiamato Stomarello, che doveva essere il quartier generale per aspettarvi le notizie del campo nemico. Nuovi del paese, io e mia moglie fummo presi per due innamorati che avessero fatto una scappata fuori del nido: cioè una fuga e un rapimento in tutte le regole. E le persone che incontravamo sorridevano discretamente ammiccando cogli occhi. E questo pazienza: ma il guaio è che a Stomarello non fu possibile avere per il nostro pranzo un po' di brodo e di carne di cui la mia cara compagna aveva biso gno dopo la dura notte passata in terra: a furia di cercare fu bazza se trovammo un pollo.

MASCAGNI, DIRETTORE D'ORCHESTRA.
(Attacco!).

« Aspettammo laggiù un paio di giorni e nessuno s'era fatto vivo. Io ero inquietissimo. Venne finalmente da Cerignola il genero del sindaco a raccontarci le conseguenze della mia sparizione. Era succeduto questo. La mattina dopo l'ultima recita la Compagnia doveva partire per la Sicilia, e il Maresca, non vedendomi, andò a bussare alla porta di casa mia. Nessuno rispose, naturalmente. Mi cercò in paese, domandò, fece un'inchiesta in tutte le regole e fattasi dare la chiave dell'appartamento che occupavo, andò a vedere persino sotto il letto.

« Poi a un tratto, picchiandosi in fronte, gridò:

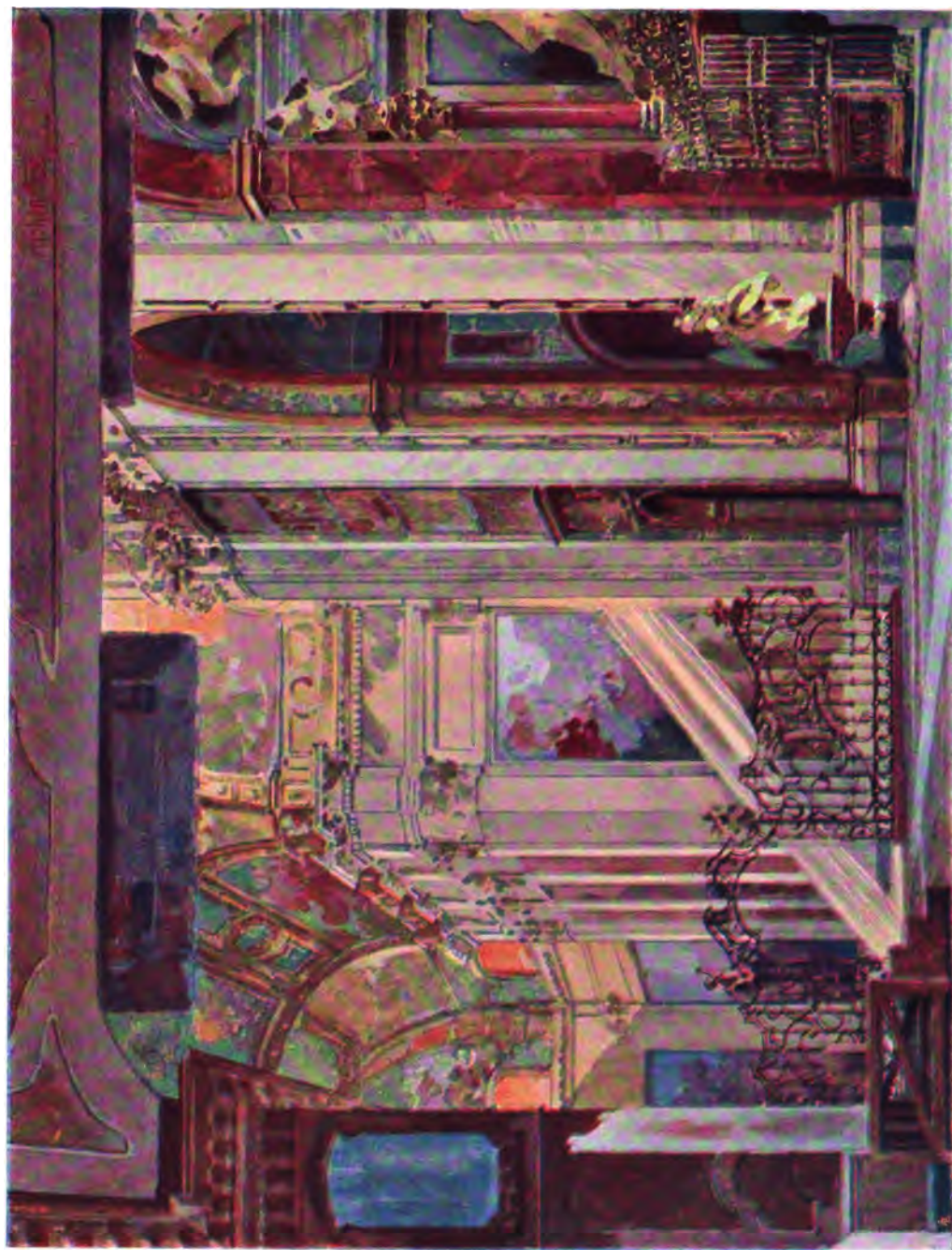
« — La valigia, ci deve essere la valigia. »

« Era la valigia del mio *Ratcliff*: con questo ostaggio in mano egli si sentiva sicuro di riagguantarmi. Ma il prezioso involucro si trovava in luogo sicuro. La Compagnia partì e il Maresca rimase ancora un giorno sperando sempre di vedermi ricomparire da un momento all'altro.

« Poi se ne andò anche lui giurando che otterrebbe giustizia, e io e mia moglie rientrammo tranquilli in Cerignola.

« Bisognava metter su casa, e, fatti bene i conti, calcolammo che occorrevano almeno cinquecento lire. Ottenni la somma dalla Banca di Cerignola, obbligandomi a scemare il debito di trimestre in trimestre. Mi ricordo che il cassiere, tutte le volte che andavo a regolare i conti e portavo la cambiale rinnovata e scemata, guardandola mi diceva:

« — Eppure lei non ha la firma da cambiali: lei non è indicato a fare cambiali. »

« Fatto sta che il giorno in cui potemmo avere un letto nostro e una tavola nostra, e ci sedemmo io e mia moglie in faccia uno all'altra per quel primo desinare preparato in famiglia, e mangiato fra noi due senza la testimonianza importuna di avventori e di camerieri d'albergo,

SCENA PER L'OPERA "TOSCA„ DEL MAESTRO PUCCINI (ATTO I).
(Dallo schizzo originale di A. Hohenstein).

un senso di tenerezza ci prese e guardandoci e stringendoci la mano non vedemmo più nessuna nuvola nel nostro avvenire, purtroppo incerto. Ero giovane, avevo una gran voglia di lavorare e nella cara città che mi ospitava non mi sentivo affatto abbandonato.

« Ma le lezioni di pianoforte in quei primi mesi erano scarse e ci vollero tutti i miracoli della più scrupolosa economia pratica perchè fosse possibile mettere la pentola al fuoco tutti i giorni.

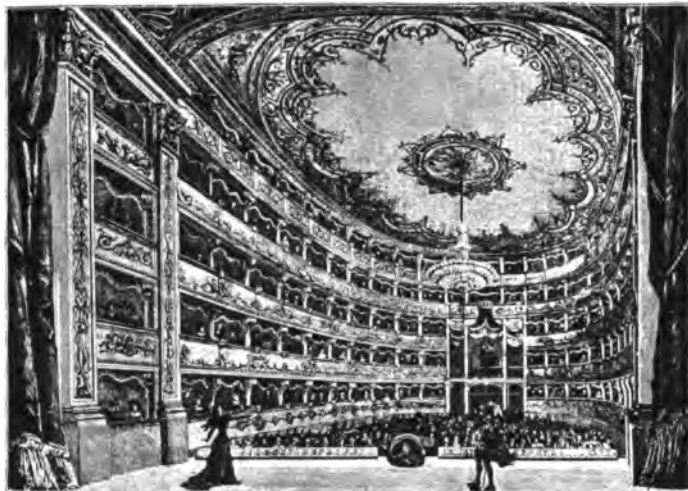
« Non potrei giurare che qualche intermittenza non ci sia stata. Il sindaco e tutti quei signori del Municipio, che mi avevano incoraggiato a smettere la vita girovaga, presero finalmente una risoluzione eroica, e con deliberazione della Giunta crearono apposta per me un posto che non si sarebbero mai sognato di avere. Era il posto di direttore di una scuola orchestrale.

« Quando il sindaco mi chiamò per parteciparmi la lieta novella disse che prima di dar corso alla nomina voleva sapere se io ero in grado d'insegnare il maneggio di tutti gli istrumenti che compongono un'orchestra, e se per conseguenza li sapevo suonare. Risposi arditamente di sì e il posto mi fu conferito.

MASCAGNI, DIRETTORE D'ORCHESTRA.
(Fine!....).

« Come rimediai? In un modo semplicissimo: nei primi sei mesi mi detti a insegnare la teoria, e questa la conoscevo assai bene. Siccome gli istrumenti rimanevano nella scuola a mia disposizione, imparai a suonarli tutti a furia di sgobbo: dal contrabbasso all'arpa. Dopo sei mesi passammo all'insegnamento pratico, e non credo, in coscienza, d'aver rubato le cento lire mensili assegnatemi nel bilancio municipale.

« Trovavo anche il tempo di occuparmi del mio *Ratcliff*, tantochè in quasi due anni e mezzo l'avevo condotto a buon porto. Nel 1888 mi mancavano poche scene, ma lasciai lì lo spartito e d'allora in poi non ci ho messo più mano. Sentivo confusamente in me che mi sarebbe stato necessario farmi conoscere con un lavoro di minor mole: l'idea di *Cavalleria Rusticana* l'avevo in testa da parecchi anni. Morì il Novi-Lena, deputato di Livorno, e profittando del ribasso ferroviario concesso agli elettori, andai nella mia città e pregai l'amicissimo Targioni di farmi un libretto. Non volle saperne.

« Tornato a Cerignola, il professor Siniscalchi mi propose per librettista il signor Rocco Pagliara, amico suo: il Pagliara rispose che l'incarico l'avrebbe accettato soltanto dall'editore acquirente della mia opera (di là da venire) e naturalmente con la positiva assicurazione di un compenso. C'era di mezzo quel concorso aperto dal signor Sonzogno e la speranza della riuscita io l'accarezzavo come un mezzo di migliorare le mie condizioni. Ma le cento lire di direttore e le mie poche lezioni di pianoforte con l'aggiunta di due lezioni per settimana alla Filarmonica

TEATRO DELLA PERGOLA A FIRENZE.

di Canosa — paese distante qualche miglio da Cerignola — non mi permettevano il lusso di pagare il libretto. Ruppi le trattative col Pagliara, scrissi al Cave e ad altri amici miei di Livorno per obbligare il Targioni a farmi il libretto e finalmente ebbi la promessa solenne di una *Cavalleria Rusticana*.

« Aspettando, pensavo sopratutto al finale. Quell'« hanno ammazzato compare Turiddu » me lo sentivo zuffolare negli orecchi, ma non vedevo possibilità di uscirne se non trovavo la frase e gli accordi orchestrali ultimi che destassero una forte impressione. Come andasse non so, ma il finale mi balenò ad un tratto nella mente, con rapidità fulminea, una mattina sulla strada maestra di Canosa mentre andavo a dar lezioni. E c'erano quei medesimi accordi di settima che mantenni scrupolosamente nel manoscritto. Così la mia opera io la cominciai alla fine.

« Quando mi capitò con la posta il primo coro del libretto (alla *Siciliana* del preludio si pensò più tardi) dissi tutto contento a mia moglie:

« — Oggi bisognerà fare una grossa spesa.

« — Che spesa è?

« — Una sveglia.

« — E per che farne?

« — Per alzarmi domani avanti giorno, e cominciare a scrivere *Cavalleria Rusticana*.

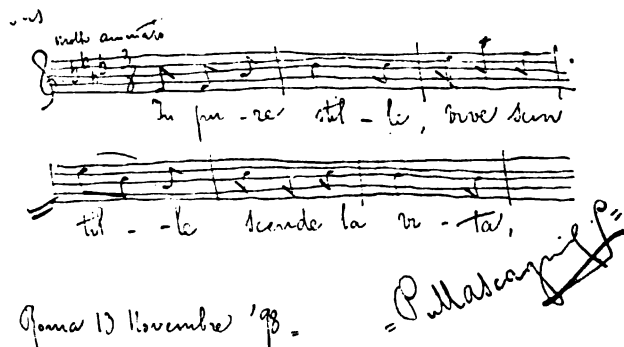
« Questa spesa voleva dire una profonda alterazione nel bilancio preventivo del mese, ma mi fu accordata senza difficoltà. Uscimmo insieme per la gran compra e tira tira spendemmo nove lire. Credo che tornando a Cerignola troverò la sveglia ancora in buono stato.

« La caricai prima di andare a letto, ma per quella volta non servì a nulla, perchè durante la notte (eravamo al 3 febbraio 1889) e precisamente alle ore 3 nacque Mimì, il mio caro angioletto, oggi primo della serie. Mantenni bensì la promessa fatta a me stesso e la mattina cominciai a scrivere il primo coro di *Cavalleria*. »

AUTOGRAFO DEL MAESTRO MASCAGNI

.˙.

Cavalleria Rusticana.

La Commissione giudicatrice del concorso, che l'editore Sonzogno aveva bandito per un'opera in un

atto, scelse tre lavori nel mucchio stragrande di manoscritti inviati e li additò come meritevoli della rappresentazione. Fra questi trovò posto lo spartito del maestro di Cerignola, e gli toccò in sorte di essere eseguito per secondo nella stagione che l'editore Sonzogno aveva allestita al Costanzi di Roma.

Il primo lavoro che il pubblico doveva udire era *Labilia*, del maestro Spinelli, assai noto e stimato a Roma; il terzo era *Rudello*, del maestro Ferroni, reputatissimo insegnante del Conservatorio di Milano; il posto di mezzo era occupato da questa *Cavalleria*, che portava il nome di un autore affatto sconosciuto e pareva un'intrusa.

La *Labilia* non ebbe più che un successo di stima (come doveva toccare in sorte poi al *Rudello*); ma ben altra accoglienza era destinata alla *Cavalleria*, come ognun sa, perchè l'inaspettato avvenimento fu veramente memorabile e forse senza esempî.

Vi fu un profeta allora e il compilatore di questo libro vuol ricordarlo con riconoscenza perchè dovè a lui d'aver assistito alla indimenticabile serata del 17 maggio 1890: Eugenio Checchi.

GEMMA BELLINCIONI E ROBERTO STAGNO
nella *Cavalleria Rusticana*.

Poche ore prima che sulla *Cavalleria Rusticana* s'alzasse il sipario del teatro Costanzi, il Checchi scriveva nel *Fanfulla* che il nome di Pietro Mascagni, ignoto a tutti fino a quel giorno, sarebbe il giorno dopo ripetuto ed acclamato per tutta Italia e l'opera sua avrebbe fatto un giro trionfale.

La splendida fioritura della campagna romana impedì tuttavia che il teatro si riempisse. E quando alle nove il maestro Mugnone diede l'attacco, l'ambiente era freddo, il pubblico svogliato e disattento.

Bastarono le prime venti battute del Preludio a mutar tutto. La sorpresa, lo stupore, la meraviglia, si leggevano sul volto di ogni spettatore — comprese le signore che nei palchi avevano smesso il consueto chiaccherío — e l'un l'altro ci guardavamo come

MASCAGNI IN CAMERA.
(Da una fotografia dell'*Illustrazione Italiana*).

per accertarci che la nostra impressione di sorpresa era legittima e condivisa. Alla *Siciliana* scoppiò un urlo: non uno spettatore rimase forse seduto e l'ovazione clamorosa raggiunse un grado d'intensità eccezionale.

E la rappresentazione continuò così, fra il tumulto delle approvazioni incessanti, fino alle undici e mezza.

Le chiamate raggiunsero la quarantina.

L'autore comparve sul palcoscenico fin dal principio. Era un giovane pallido e smarrito, dalla barba lanugginosa e incolta, vestito poveramente. Salutava goffamente, trascinato e quasi sorretto dal tenore Stagno e dalla signora Bellincioni — e per una singolare preoccupazione non sapeva togliere le mani dalla cintola dei calzoni, quasi temesse un disastro.....

Le rappresentazioni al Costanzi furono allora quattordici. E tanta fu la ressa che per assistere ad una delle esecuzioni bisognava essersi prenotati al camerino parecchi giorni prima.

L'eco che questo successo ebbe in tutto il mondo — la furia del torrente trionfatore che portò l'opera in tutti i più remoti angoli della terra — la fortuna che ne derivò all'autore ed all'editore — sono cose note a tutti: e l'insistervi sarebbe tempo sprecato. Ci pare invece interessante ricordare alcuni brani d'un articolo che in quell'occasione il marchese D'Arcais pubblicò sulla *Nuova Antologia*:

MASCAGNI IN CAMERA.
(Da una fotografia dell'*Illustrazione Italiana*).

« Forse per la prima volta, almeno da gran tempo, si sono trovati d'accordo i dotti, il pubblico e la stampa nel giudicare un'opera in musica. I tecnici chiamati a scegliere le opere

da rappresentarsi fra quelle presentate al Concorso Sonzogno, additarono subito la *Cavalleria Rusticana* del Mascagni come una delle migliori: il pubblico decretò all'autore gli onori del trionfo, la stampa unanime portò alle stelle la nuova opera. In poche ore il Mascagni, che viveva oscuro ed ignorato in un paesello di provincia, diventò celebre ed alla sua celebrità non è mancata neppure la consacrazione eroi-comica ed ufficiale, vale a dire la croce di cavaliere della Corona d' Italia......

« La rappresentazione di un'opera pregevolissima e simpatica non basterebbe a dar ragione di ciò che è avvenuto, in questi giorni, a Roma, e quasi per contraccolpo nelle altre città d'Italia. È parso che il Mascagni e la sua *Cavalleria* aprissero alla musica italiana un nuovo e glorioso periodo di splendore. Noi che udimmo più volte la nuova opera al teatro Costanzi, abbiamo notato nel pubblico, oltre la commozione e l'entusiasmo, una specie di gioia quasi infantile. Pareva che tutte quelle migliaia di persone si fossero liberate da un incubo. La musica italiana (parliamo di quella del nostro tempo) da parecchi anni non è stata rappresentata, rimpetto al mondo civile, che dal Verdi....

« C'era dunque in Italia la persuasione che, scomparso Verdi, avremmo cessato di esercitare qualsiasi azione diretta nel campo dell'Arte musicale, anzi saremmo stati cancellati dal numero dei popoli musicali di Europa....

« Di qui la facilità di trascendere ad entusiasmi forse eccessivi, ogniqualvolta si presenta un nuovo maestro che si spera possa essere l'atteso Messia.... Di questi entusiasmi non dobbiamo dolerci: dimostrano, se non altro, che il popolo italiano non s'interessa solamente alle discussioni della Camera e ai listini della Borsa, e che la scintilla artistica non si è spenta nel nostro paese. Noi li preferiamo all'indifferenza e all'apatia. Essi provano ancora, che le speranze, tante volte deluse, non hanno distrutta la robusta fede nel risorgimento del nostro teatro di musica. »

MASCAGNI SULL' "ILLUSTRAZIONE ITALIANA„.
(Caric. di A. Cagnoni nel *Guerin Meschino*, 1899).

Nota infine il D'Arcais quanto merito nel successo spetti anche al soggetto, e così parla del libretto:

« Chi non conosce le scene siciliane del Verga, tolte da una novella? Chi non ricorda l'impressione profonda che produssero nel pubblico allorquando vennero rappresentate la prima volta? L'azione in quelle scene si svolge con rapidità fulminea: nel dialogo non una parola inutile o superflua. Era possibile conservare questi pregi in un dramma per musica? I signori Targioni-Tozzetti e Menasci ci si sono provati. Le condizioni del concorso imponevano che l'opera fosse in un solo atto: la qual cosa agevolava il cómpito degli autori del libretto. Nelle principali scene hanno riprodotto quasi testualmente il dialogo del Verga. Le aggiunte si riducono a poca

cosa: a qualche coro (poichè il programma imponeva pure i cori), a un brindisi, a una canzone. I signori Targioni-Tozzetti e Menasci sono dunque riusciti nell'impresa assai meglio che non fosse lecito sperare. È fuor di dubbio che il bozzetto del Verga offre al compositore di musica un forte contrasto di passioni: e si capisce che il maestro Mascagni ci abbia trovato il soggetto di un'opera, come ce lo trovarono altri, poichè le *Cavallerie Rusticane* presentate al concorso erano parecchie. Caso raro: entro i confini di un breve atto, l'azione ha tutto il suo logico sviluppo drammatico e musicale. Anzi, è un errore voler diluire questa medesima azione in più atti, e se ne è avuta la prova nella *Mala Pasqua* del maestro Gastaldon, rappresentata al teatro Costanzi prima dell'opera del maestro Mascagni. »

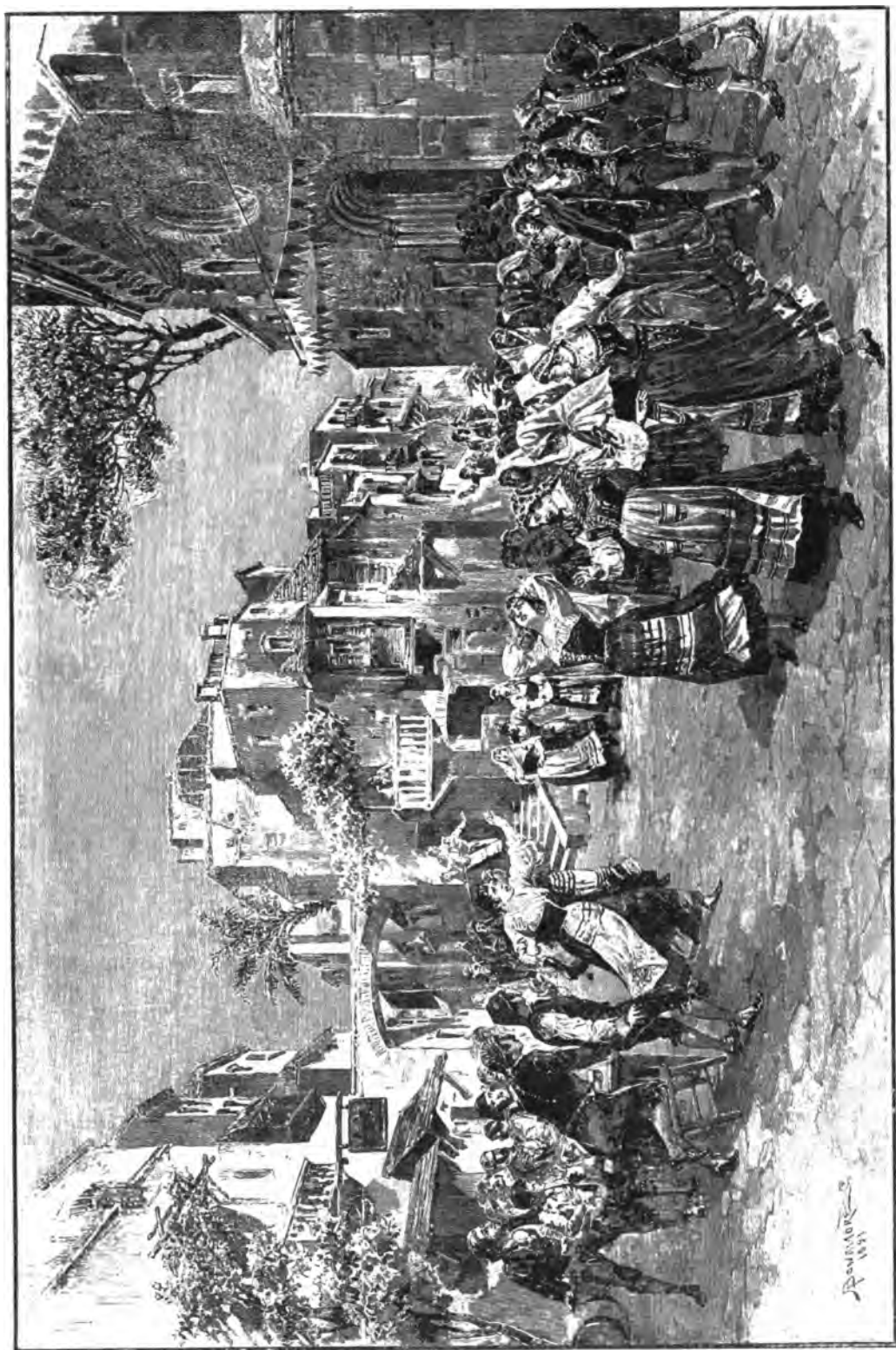
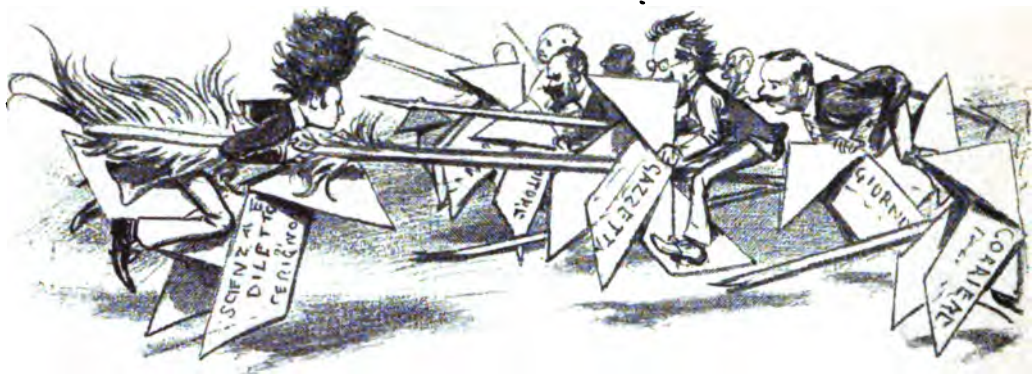
***

La condanna al capolavoro.

Inevitabile conseguenza del successo strepitoso di *Cavalleria* doveva essere la generale aspettazione — fiduciosa da principio per tutti e iraconda poi per taluni — d'un capolavoro, o anche di una sequela di capolavori mascagnani. Così che lo stesso trionfo smisurato doveva cagionare la più severa condanna che un artista possa temere.

PIETRO MASCAGNI.
(Da una recente fotografia di Guigoni e Bossi).

Gli effetti ne furono palesi nell'accoglienza che il pubblico fece alle opere successive del maestro Mascagni, disprezzando in esse ciò che pur sarebbe stato degno di considerazione e di applausi se avesse portato altro nome d'autore.

Il delicato *Amico Fritz*, comparso poco dopo la *Cavalleria* (teatro Costanzi di Roma, 31 ottobre 1891), suscitò vivaci polemiche e rigide censure. Non era quello il capolavoro aspettato: il sorridente idillio campestre, che veniva a prendere il posto del violento dramma passionale, non poteva gareggiare con quello. E l'opera fine e geniale, che ha pagine di squisita ispirazione, ebbe incostante e spesso anche avversa fortuna.

"CAVALLERIA RUSTICANA„ (SCENA FINALE).
Da un acquarello di A Bonamore).

MASCAGNI COMBATTE SUI GIORNALI CONTRO I GIORNALISTI.
(Caricatura del *Pasquino*, 1893).

Peggio fu per i *Rantzau* (Firenze, teatro della Pergola, 10 novembre 1892), nè veramente si deve meravigliarsene, tenendo conto della poca genialità con cui parve concepito lo spartito, e del soggetto inadatto. Ma tornò invece meno spiegabile il fatto che neppure il *Ratcliff* riuscì ad acquietare le esigenze generali e a dissipare il broncio del pubblico, veramente tirannico nel pretendere dal maestro Mascagni una seconda *Cavalleria* e null'altro.

Il *Guglielmo Ratcliff* fu rappresentato per la prima volta al teatro della Scala la sera del 16 febbraio 1895, e la sua comparsa fu abbastanza fortunata (si eseguì per dodici sere), ma la vita successiva ne fu assai stentata ed incerta.

Composta sovra la fitta selva d'endecasillabi della versione originale di Andrea Maffei, quest'opera fu concepita nella gioventù del maestro — specialmente durante la sua permanenza al Conservatorio di Milano — e della fresca fantasia di un poderoso ingegno lascia scorgere le traccie quasi ad ogni pagina. Rimane per ora — al dir degli studiosi — l'opera più robusta di Pietro Mascagni, ma non ha la potenza conquistatrice della sorella vittoriosa comparsa cinque anni prima. E il pubblico, non dimentico della condanna inflitta all'autore, anzichè decidersi a mitigar la pena, si pose dopo di essa a reclamare con più cocciuta insistenza il capolavoro.

PIETRO MASCAGNI.
(Busto di C. Barbella).

Questo non venne finora, ma la fede si mantiene,

SCENA DELL'"AMICO FRITZ,, (ATTO II).

pei più, sicura e salda. La popolarità non abbandona il maestro che ha procurato all'arte italiana un giorno — sia pure uno solo e con un domani troppo lontano — di mondiale trionfo.

Al *Ratcliff* seguì *Silvano* (teatro alla Scala, 25 marzo 1895), opera breve, in due atti e di soggetto non dissimile da quello di *Cavalleria* (libretto del prof. Targioni-Tozzetti), ma ben lontana dal rispecchiarne le qualità drammatiche e musicali: poi venne lo *Zanetto* (Teatro del Liceo di Pesaro, 2 marzo 1896, e teatro alla Scala, 18 marzo stesso anno), sopra argomento tratto dal *Passant* di Coppée, operina insignificante e accolta con freddezza; e finalmente *Iris*, rappresentata a Roma (teatro Costanzi) il 23 novembre 1898.

Quest'ultima opera fu salutata dapprima assai festosamente, ma il successo le fu poi contrastato sia da altri pubblici — quale quello della Scala ove l'*Iris* venne poco dopo il battesimo del Costanzi — sia dalle osservazioni critiche comparse sui giornali e sulle riviste. Il libretto, scritto da Luigi Illica, parve a taluno troppo bizzarro e audace — la musica non dimostrò sufficiente forza di persuasione e lasciò molti dubitosi sul suo valore.

Nè il dubbio è oggi dissipato. Il pubblico romano confermò il proprio giudizio accorrendo ad applaudir l'opera per tre stagioni seguitesi nello spazio di un anno —

all'estero l'*Iris* contò veri trionfi; ma un successo italiano decisivo è finora mancato. L'unico punto dello spartito su cui gli uni e gli altri sono andati d'accordo è quell'*Inno al sole*, che inizia e termina l'opera, brano polifonico di grande effetto e di robusta concezione.

Ora il maestro sta musicando un altro libretto di Luigi Illica, *Le Maschere*, commedia lirica in cui agiranno i personaggi più caratteristici della vecchia commedia italiana.

FAC-SIMILE D'AVVISO.

Sarà questo l'atteso capolavoro? — Ognuno lo spera, poichè se l'*Iris* ha sollevato polemiche aspre e critiche severe da parte di alcuni, è anche riuscita a convincere altri di questo: che il popolare maestro italiano non ha detto colle sue opere minori tutto quanto la sua tempra d'artista, rivelatasi al primo giorno, può far sperare.

Sì che non è ancor giunto il momento in cui l'ultima parola — neppure sotto forma di una logica supposizione — possa essere pronunciata su Pietro Mascagni.

Egli è stato tuttavia, negli ultimi dieci anni del nostro secolo, oggetto di ammirazioni ed entusiasmi che non trovano molti esempî. E, per vero, a pochi maestri di musica accadde, come al Mascagni, di vedersi rubato a viva forza un fazzoletto, ridotto poi a piccoli pezzi per essere venduti a peso d'oro (l'avventura è del 1893, in Germania) — a pochi operisti è toccato di conquistare una sì fulminea e mondiale popolarità.

D'ogni parte piovvero al Mascagni offerte, decorazioni ed onori. Nel 1895 fu nominato direttore del Liceo musicale Rossini di Pesaro, ufficio ch'egli occupa tuttora.

Non sono mancate le ostilità, ma più che l'artista, l'uomo ne ha pagate le spese. Le eccentricità, le ricercatezze nell'abbigliamento, le intemperanze nell'interloquire in ogni polemica che lo riguardi, hanno suscitato beffe ed acceso ire. Ma, per ora, l'idolo rimane tuttavia sul piedestallo. Se le corone poste ai suoi piedi sono andate disseccandosi, è fervido e generale l'augurio che un nuovo successo venga presto a rinfrescarle, e che il ciuffo caratteristico del maestro livornese s'adorni alfine di una perenne ghirlanda d'alloro.

∴

Giacomo Puccini.

La dinastia dei Puccini, maestri di musica di padre in figlio, comincia col Giacomo che visse nel secolo scorso, valente organista di Lucca (1712-1781); poi seguono: Antonio (1767-1837) che successe al padre nel posto di maestro di Cappella della Serenissima Repubblica — Domenico, compositore drammatico (1771-1815) — Michele (1813-1864) che si distinse nelle composizioni sacre; e infine di nuovo Giacomo, l'autore della *Bohème*, che nacque a Lucca nel 1858.

L'austero Michele, autore di rinomati *Canoni* e *Responsi*, scelse, fra la numerosa figliuolanza, il piccolo Giacomo, quale continuatore delle tradizioni musicali della famiglia, e gli impartì i primi elementi dell'arte; ma queste lezioni furono presto troncate dalla sua morte e l'insegnamento dovette continuare per cura del maestro Angeloni.

GIACOMO PUCCINI.

Più tardi, il giovane scolaro — che aveva già dato prove di una eccezionale attitudine — fu inviato al Conservatorio di Milano, ove compì gli studî di composizione col Ponchielli e scrisse una *Sinfonia capriccio*, eseguita con notevole successo per saggio finale.

È interessante ricordare a questo proposito la seguente lettera affettuosa e profetica indirizzata da Amilcare Ponchielli alla madre di Giacomo Puccini:

Milano, 14 luglio 1883.

« Gentilissima signora,

« Sono lietissimo di annunziarle che il di lei figlio Giacomo ottenne quest'oggi all'accademia « finale un magnifico successo con un suo *Capriccio* per orchestra. Codesto pezzo fece a tutti « grandissima impressione, e fra i vari saggi di composizione presentati da diversi allievi nelle

« quattro accademie, questo del suo Giacomo resultò per voto unanime di tutti gli intelligenti « uno dei più originali ed il più riuscito. Io sono dolente che il Puccini lasci il Conservatorio, « ma d'altra parte è molto meglio che si slanci nella carriera, poichè col suo ingegno, qualora « si occupi sul serio e indefessamente, non può che far bene. È certo che la carriera è spinosa « e la fortuna non sempre arride subito (io ne ho avute le prove), ma nutro il presentimento « che un orizzonte lieto stia per schiudersi al suo Giacomo...

« Ho già parlato in casa Ricordi, e nulla lascierò d'intentato, onde appena mi si presenti il « destro possa giovare a questo bravo giovane.... »

Sulla vita — veramente da *bohème* — che il giovane studente aveva condotto, mentre seguiva le lezioni del Conservatorio di Milano, si raccontano alcuni interessanti particolari.

Il maestro conserva tuttora uno sdruscito quaderno che porta questa intestazione: *Registro di spese - 1881.* Nelle pagine ingiallite del libercolo si trova il resoconto di quel che fu speso in quell'anno dai due fratelli Puccini (Giacomo aveva allora con sè il fratello Michele, morto poi in America) e da un loro cugino. Le annotazioni sono minute: riso, pane, tabacco, aringhe, caffè... ma traspare evidente la strettezza delle risorse finanziarie, che obbligava i tre *bohèmes* a un regime di privazioni. In data del primo novembre è segnato come unico cibo acquistato, oltre il pane, una aringa. Magro pranzo!

PUCCINI AL PIANOFORTE.
(Caricatura di L. Cappiello).

I fratelli Puccini ricevevano qualche aiuto pecuniario dalla famiglia, e specialmente dallo zio Agostino Cerù, che, per fare studiare il nipote, esauriva tutte le risorse di una modestissima fortuna: Giacomo poi aveva ottenuto un sussidio di circa mille lire da Sua Maestà la Regina e più tardi era stato favorito d'una pensione temporanea di cento franchi al mese dalla Congregazione di carità di Roma. Questi piccoli proventi erano divisi in tre — come la scarsa guardaroba e l'unica camera.

La spesa più forte era appunto l'affitto: trenta lire al mese. Il padrone di casa,

IL TEATRO MASSIMO DI PALERMO.

GLI AUTORI DELLE "VILLI".
(Puccini e Fontana. — Da una fotografia del 1884).

per una singolare contingenza, era impiegato alla Posta centrale di Milano, ed era il primo a conoscere l'arrivo della lettera raccomandata che mensilmente giungeva da Roma. Egli anzi era solito portar a casa personalmente la preziosa missiva e, apertala alla presenza degli inquilini, esercitava il suo privilegio sull'incluso biglietto da cento lire. In questo modo non fu mai possibile sottrarsi al fatale pagamento o procrastinarlo.

La padrona di casa poi, non dava tregua ai tre giovani con rimbrotti e raccomandazioni perchè la mobiglia fosse rispettata. Aveva proibito fra l'altro che nella camera si cucinasse la colazione, perchè temeva non ne avesse a soffrire la vernice dell'unico cassettone. Ora si racconta che un giorno, per eludere la vigilanza delle orecchie che stavan sempre in ascolto nella stanza vicina, il cugino abbia obbligato Giacomo a sedere al pianoforte (chiamiamo così quella sgangherata spinetta) per coprire col suono prodotto dai tasti il rumore del burro che friggeva.... tre uova da dividersi in tre.

La legna era provvista a dosi economiche di dieci chilogrammi per volta e uno dei tre si incaricava di andarla ad acquistare, portandola poi dignitosamente a casa col mezzo di una vecchia valigia.

Quante volte, scrivendo poi la *Bohème*, Giacomo Puccini deve aver ripensato a tutto ciò! Eran tempi allegri tuttavia ed il maestro, divenuto poi celebre e ricco, li ricorda ancor oggi con compiacenza.

Nè, del resto, il periodo della magra fu lungo

PUCCINI A TOR DEL LAGO.
(Fotografia di A. Caselli).

PUCCINI A TOR DEL LAGO.
(Fotografia di A. Caselli).

per lui. La fortuna s'annunciò presto — fin dalla comparsa delle *Villi* — e il suo primo apparire fu sotto le spoglie di un famoso biglietto da mille lire, a proposito del quale il Puccini stesso racconta un grazioso aneddoto:

Egli mangiava all'osteria dell'Aida e col miraggio dei futuri guadagni, colla fiducia — comunicata all'oste — nell'opera che stava componendo, era riuscito a crearsi lo straordinario debito di trecento lire. « Ma la sera che precedette la prima rappresentazione delle *Villi* — dice l'autore stesso — entrai nell'osteria a testa alta, ordinai, con imperiosa voce, prima che il cameriere mi buttasse con mal garbo sulla tavola quel pezzaccio di lesso come era solito fare ogni sera, e chiamata a me la padrona le dissi: — si paghi! — presentando ai suoi occhi abbarbagliati un biglietto di banca da mille lire. Fu la più grande, la più indimenticabile soddisfazione della mia vita. »

E questa trascorse da allora in poi assai lieta pel geniale maestro lucchese, che salì con passo fermo e con progressivo cammino il sentiero della gloria, e s'arricchì in breve.

PUCCINI A TOR DEL LAGO.
(Fotografia di A. Caselli).

Egli ha tuttavia conservato abitudini assai semplici e casalinghe. Abita la maggior parte dell'anno in una villa presso Torre del Lago e alterna le ore di lavoro con quelle di svago che gli procura la caccia. Generalmente, al mattino percorre il lago, le macchie o le pinete ed al pomeriggio si chiude nella sala da pranzo, che occupa buona parte del pianterreno della villa, e « senza furia, senza tormento, serenamente », come ha detto un amico suo, che ha passato qualche giorno laggiù, compone.

* **

Dalle *Villi* alla *Bohème*.

Nel 1884 il *Teatro Illustrato*, giornale dell'editore Edoardo Sonzogno, aveva bandito un

concorso per un'opera in un atto; ed il premio era di duemila lire, oltre la rappresentazione del lavoro premiato in un teatro di Milano.

Puccini, decisosi all'ultimo momento di prender parte al concorso, ottenne, per l'intromissione di Ponchielli, che Ferdinando Fontana gli scrivesse il fantastico libretto delle *Villi*.

Il giovane compositore, che si trovava allora a Lucca, si accinse con lena a musicarlo. Ma, a furia di cancellature, di pentimenti, di soste, era arrivato senza accorgersene alla vigilia della scadenza del concorso, mentre ancora gli mancava di scrivere l'intero finale dell'opera. Che fare? Bisogna tentare ad ogni modo!... Si alza con l'alba, si mette al lavoro, scrive, cancella, riscrive, si scorda di mangiare, e infine fa dire a un suo amico impiegato alla posta che verso sera venga a trovarlo.

GLI AUTORI DELLA "BOHÈME".
(Puccini — Giacosa — Illica. — Fotografia Montabone).

— A che ora passa il treno per Milano? — Alla tal'ora. — Fino a quando siamo in tempo a impostare? — Fino all'ultimo momento. Penso io a portare il plico nel vagone. — Benissimo: ora vai al diavolo e torna più tardi. Mi raccomando a te.

C'è ancora da riempire due, tre, quattro fogli di musica, e il maestro butta giù febbrilmente le note: non ha più tempo per ricopiare, non ha un minuto per leggere, o dare qua e là un'ultima toccatina, o provare sul pianoforte. L'amico impiegato alla posta ritorna.

— Che cosa vieni a fare? Che cosa vuoi? — È l'ora: consegnami il plico. — Ma devo rileggere l'ultima scena. — Il treno sta per passare. — Ma questa è una tirannia. — Qua, qua, non ci perdiamo in discorsi inutili.

In pochi minuti il plico è in ordine, i due amici si baciano, l'impiegato in quattro salti arriva alla stazione. Partenza! Partenza! hanno gridato i guardiani.

L'impiegato si slancia mentre il treno è già in movimento. Addocchia dove c'è il vagone postale, corre, agguanta la maniglia, mette dentro la testa dal finestrino, getta in faccia al collega il plico e gli grida: — Per l'ambulante di Milano! Mi raccomando! — e col rischio di fiaccarsi il collo, mentre il treno comincia a correre, scende giù, va alla casa di Puccini e gli grida dalla strada: — Giacomo! Giacomo! è tutto fatto!

Fatica inutile! La Commissione giudicatrice non distinse questo manoscritto fra gli altri e assegnò invece il premio a due lavori dei maestri Mappelli e Zuelli, accordando anche tre menzioni onorevoli ai maestri Alignani, Spetrino e Favara.

Ma gli amici e i protettori del Puccini non si acquietarono e riuscirono a far rappresentare la sua opera al teatro Dal Verme. La prima rappresentazione seguì la sera del 31 maggio 1884 e fu per l'autore un trionfo schietto, caloroso e decisivo.

GLI AUTORI DELLA "BOHÈME" (LA TRIPLICE).
(Caricatura del *Guerin Meschino*, 1897).

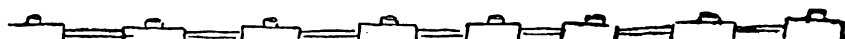
La fantasia del giovane maestro, la sua attitudine a rendere efficacemente il dramma, la sua abilità a disporre le voci ed i suoni dell'orchestra, la freschezza della vena melodica, riportarono una facile vittoria, senza contrasti e dissensi, nè ad alcuno parve men che legittima la fiducia dimostrata dal *Corriere della Sera*, il quale chiudeva la recensione della serata con questo periodo: « In una parola, noi crediamo sinceramente che il Puccini possa essere il compositore che l'Italia aspetta da lungo tempo ».

Nè minor fiducia ebbe l'editore Ricordi, che, acquistata la prima opera, proponeva subito all'autore un vantaggioso contratto per la seconda.

Questa fu l'*Edgar*, eseguita per la prima volta al teatro della Scala (ove pure nel frattempo le *Villi* erano passate trionfalmente), la sera del 21 aprile 1889, con successo meno clamoroso, ma soddisfacente. Il libretto, ancora di Ferdinando Fontana, raccolse piuttosto critiche che approvazioni, e della musica gli uni dissero che non era operistica, ma rivelava un dotto ed abile compositore, gli altri che troppo essa

concedeva all'effetto teatrale. Questo dissenso può anche voler dire che lo spartito mancava di un indirizzo uniforme, non rivelava una decisa personalità.

Ma siccome, a parte ogni appunto, conteneva belle pagine e brani ispirati, raccolse non pochi applausi e rinfrancò la fiducia nell'avvenire dell'autore, allora trentenne appena.

L'*Edgar* poteva infatti apparire una necessaria preparazione — tutta lampi ed accenni — dell'opera che le doveva tener dietro e il cui successo doveva segnare una data memorabile nella carriera artistica del maestro lucchese. La *Manon Lescaut*, su

LA "BOHÈME„ (ATTO III).
(Caricatura di A. Cagnoni nel *Guerin Meschino* del 1897).

libretto ricavato dal romanzo dell'abate Prevost, veniva salutata colle forme dell'entusiasmo dal pubblico del teatro Regio di Torino la sera del 1° febbraio 1893.

Da qui l'opera cominciò un giro vittorioso per tutt'Italia e gran parte d'Europa, accolta dovunque con schietto favore. La *Manon Lescaut* rivelò più palesemente l'indole eccezionale di melodista, veramente italiano, del suo autore, l'intuito suo delle esigenze sceniche, l'abilità e la misura d'un consumato operista. La leggiadria ed originalità delle idee, la chiarezza degli svolgimenti e la finezza dei commenti orchestrali conquistarono i più, e da allora Giacomo Puccini, per generale consenso, fu collocato in prima linea fra i maestri contemporanei.

Dobbiamo accennare anche all'ultimo successo, alla *Bohème* fortunata, che, nata a

Torino la sera del 1° febbraio 1896, corre da allora per il mondo, vittoriosa e trionfante? L'avvenimento è troppo recente perchè vi si debba insistere. Il successo dell'opera (libretto di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa) crebbe progressivamente dopo il battesimo di Torino e lo spartito divenne ben presto uno dei più popolari del nostro repertorio.

Le attrattive dello squisito libretto e il fascino della elegante veste musicale non lasciarono indifferente nessuno e destarono l'ammirazione fanatica dei più. Nè, dopo quattro anni di acclamazioni incessanti e replicate, il pubblico accenna alla stanchezza.

L'AUTORE DELLA "BOHEME,,.
(Caricatura dell'*Humoristiche Blätter*, 1897).

Ma il maestro, lavoratore assiduo e metodico, non vuol lasciarci ancora per lungo tempo senza un suo nuovo spartito e, per vero, la rappresentazione della sua quinta opera — la *Tosca* — è imminente al teatro Costanzi di Roma. Gli stessi librettisti della *Bohème* hanno ricavato per lui tre drammatici atti dal noto lavoro di Vittoriano Sardou. E le indiscrezioni lasciano già sperare in una nuova vittoria del maestro Puccini e dell'arte italiana.

La *Tosca*, si dice, metterà anche più in rilievo la qualità invidiata in cui sta forse tutto il secreto della fortuna di *Manon* e di *Bohème*: qualità che meglio non si saprebbe definire se non colla barbara frase di « senso della teatralità », la quale vuol comprendere un giusto senso della misura, un vigile criterio dell'opportunità, un sicuro corredo di conoscenze tecniche, un sapiente calcolo delle proporzioni e degli effetti.

Racconta a questo proposito il Checchi nella *Nuova Antologia* un interessante aneddoto:

Quando si stava discutendo fra i vari collaboratori della *Tosca* la traccia del libretto, alla presenza di Sardou, le parti non riuscivano mai a mettersi d'accordo sulla catastrofe finale. Luigi Illica, sedotto dalle riminiscenze della gloriosa tradizione italiana, in cui la pazzia del soprano offre il campo ad un bello squarcio di poesia e a una vigorosa ispirazione musicale, non voleva il suicidio di Tosca. Preferiva farla cantare nell'ultima scena come Lucia, come Linda, come lady Macbeth: il Sardou, naturalmente, pur dichiarandosi pronto a spargere lacrime amarissime per la morte della sua eroina, voleva che Tosca si precipitasse dagli spalti di Castel Sant'Angelo. E perchè, discutendone alla presenza di Illica e di Puccini, egli adduceva ragioni di convenienza e di opportunità, e credeva pericoloso trattenere a lungo gli spettatori in quell'istante supremo, con la romanza della pazzia, mentre tutti comprendono che è vicinissimo il momento d'alzarsi e d'uscir di teatro, il maestro, che aveva per le mani il copione del libretto, aprendolo all'ultima pagina, in cui i versi della romanza erano schierati in un bell'ordine di strofe, fece vedere al Sardou una nota scritta a traverso col lapis da lui, Puccini. La nota diceva così: « questa è l'aria del *paletot* », vale a dire un pezzo di musica che pochi starebbero a sentire, perchè la gente corre alla guardaroba a riprendere il soprabito. Scattando in piedi e stringendo con effusione le mani del maestro, disse allora il Sardou: « Mi accorgo che voi siete un uomo di teatro. »

RUGGIERO LEONCAVALLO.

*
* *

Ruggiero Leoncavallo.

« Sono nato a Napoli nel marzo 1858 » — così racconta l'autore dei *Pagliacci* in una recente autobiografia, dettata per un periodico francese — « e mio padre era il cavalier Vincenzo Leoncavallo, presidente di Tribunale: mia madre si chiamava Virginia D'Aurio, figlia d'un celebre pittore napoletano, che ha lasciato parecchie tele notevoli nel palazzo reale di Napoli. Ho fatto i primi studî a Napoli e sono entrato come esterno al Conservatorio all'età di otto anni: ho ricevuto il mio diploma di maestro a sedici: mio

SCENA DEI "MEDICI„ (ATTO III — SETTIMINO).
(Da un disegno di A. Bonamore).

professore di composizione era il Serrao, di piano il Cesi. Una *Cantata* ch'io composi fu il saggio d'uscita dal Conservatorio. Poi fui a Bologna per completare i miei studî letterarî all'Università, sotto la direzione del grande poeta italiano Giosuè Carducci, e ricevetti il mio diploma di dottore in legge all'età di venti anni. Non ho prestato il servizio militare, perche al momento della coscrizione avevo un fratello maggiore sotto le armi, e cominciai le mie peregrinazioni come concertista di piano dall'Egitto, ove dimorava a quell'epoca mio zio Leoncavallo-bey, che era direttore della stampa al Ministero degli esteri.

« Laggiù io ho suonato alla Corte ed il fratello del Vicerè Tewfick-Mahmoud-Hamdy mi ha nominato maestro di camera... Disgraziatamente dovevo durar poco nell'ufficio. La guerra cogli inglesi mi obbligò a lasciar l'Egitto, perchè Mahmoud aveva parteggiato per Arabi-bey, che aveva promesso officialmente di nominarmi capo delle fanfare militari egiziane con un largo stipendio. In cambio di questa bella prospettiva io fui ben felice di salvar la mia pelle dopo Tel-el-Kébir, vestendomi da arabo e fuggendo ad Ismailia su un cavallo. Là giunto dopo ventiquattr'ore ripresi gli abiti europei.... ma, sprovvisto di mezzi, fui obbligato d'andare a suonare in un Concerto a Porto-Saïd nella casa del rappresentante di Lesseps, signor Desavary. Questo Concerto mi fruttò cinque o seicento franchi, coi quali io potei imbarcarmi sopra un battello

inglese, *The Propitious*... e questo episodio io volli ricordare alla graziosa regina Vittoria quando ebbi la fortuna e l'onore di vederla ultimamente a Nizza. Arrivato a Marsiglia presi subito un treno (non di lusso, nè ahimè, diretto) che mi condusse a Parigi nella miseria la più assoluta.

« Dovetti cominciare coll'accompagnare le cantanti da caffè-concerto. Mi ricordo sempre di una serata che andai a passare presso un oste di Creil, per otto *franchi*, oltre il pranzo, il viaggio d'andata e ritorno e la cena.... Quando fui condotto nella sala da concerto (!!), oh, sorpresa!.... non vi trovai il pianoforte, ma in sua vece un piccolo *harmonium*; e gli *artisti* non avevano musica, ma soltanto alcuni di quei piccoli fogli che si vendono per cinque centesimi nelle strade, colla sola melodia, senza

SCENA DEL "CHATTERTON„ (ATTO I).
(Da uno schizzo di Aleardo Villa).

accompagnamento: il che non impediva agli *artisti* di dirmi prima di cantare: — Maestro, un tono e mezzo più basso!!!

« Pare ch'io abbia allora fatto delle cose straordinarie come accompagnatore, perchè all'indomani tutte le piccole agenzie dei caffè-concerto dei sobborghi cercavano il *petit italien qui était très fort*, secondo le raccomandazioni degli artisti stessi che io avevo accompagnato. A poco a poco la mia fama arrivò fino all'*Eldorado*, ove il direttore di quell'epoca, Renard, mi richiese di alcune canzoni per le sue divette, ed io ne scrissi per la Iuana, per la povera Amiati e per altre, che ebbero successo e mi furono regolarmente pagate dal *père Bathlot* in ragione di venti o trenta franchi ciascuna, senza contare i diritti d'autore che raggiungevano le altezze fantastiche di sessanta o settanta centesimi per sera.

« Che ve ne pare??!!.... Quando fui stanco uscii dal mondo dei caffè-concerto procurandomi allievi fra gli artisti cui insegnavo a cantare nelle opere serie. Fu in quest'epoca ch'io ebbi la fortuna di conoscere il baritono Maurel e il maestro Massenet che da allora mi hanno dimostrato la simpatia più viva, che poi si cambiò in una buona e sincera amicizia cordiale di cui vado ancor oggi fiero....

« Un giorno, parlando con Maurel dei miei sogni d'avvenire, gli lessi il poema dei *Medici* che avevo scritto. Il grande artista fu talmente colpito dalla grandiosità del lavoro che io mi proponevo di compiere, e dalla natura del poema, che mi suggerì di accompagnarlo a Milano, dove egli doveva recarsi per l'*Otello*, promettendomi di presentarmi e di raccomandarmi al signor Ricordi, l'editore di Verdi. Forte di questa promessa io arrischiai i mobili del mio piccolo appartamento, ed andai a Milano ove Maurel tenne la parola presentandomi e raccomandandomi al Ricordi, che dal canto suo finì per darmi la commissione di scrivere la musica del libretto dei *Medici* ch'io gli avevo letto, pel prezzo di 2400 lire, pagabili a duecento franchi mensili, e coll'obbligo, da parte mia naturalmente, di finir l'opera entro un anno. Ma, ahimè, se per la fine dell'anno l'opera era pronta, non dimostrava per questo l'editore alcuna voglia di farla rappresentare. Ed io aspettai invano per tre anni, durante i quali ricominciai a Milano il povero mestiere di maestro di canto che avevo creduto di aver lasciato dopo Parigi!

RUGGIERO LEONCAVALLO.
(Caricat. di A. Cagnoni nel *Guerin Meschino*).

« Ma, dopo il successo di *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, perdetti la pazienza, ed essendomi convinto che l'editore Ricordi non avrebbe mai fatto nulla per me, mi sono chiuso in casa, disperato, ma risoluto a tentar l'ultima battaglia, e in cinque mesi scrissi il poema e la musica di quei *Pagliacci* che furono acquistati dall'editore Sonzogno dopo la sola lettura del poema, e di cui Maurel si dichiarò entusiasta al punto di volerli « creare » a Milano il 7 maggio 1892. Il successo fu, come è noto, clamoroso quanto quello di *Cavalleria* e l'opera « *a marché comme une trainée de poudre* ». Fu quando se ne fece la traduzione che Catullo Mendèz, credendo che vi fosse qualche analogia colla sua *Femme à Tabarin*, credette in buona fede ch'io avessi preso da lui il soggetto del mio poema ed egli iniziò anche un pro-

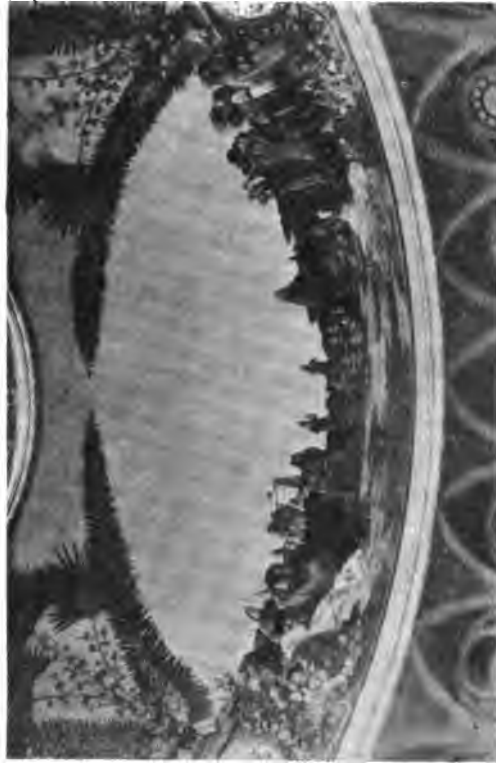
cesso, ma si ricredette lealmente con una lettera pubblicata nel *Figaro* quando potè constatare che vi erano altri *Tabarins* scritti prima del suo.

« La verità è ch'io ignoravo completamente l'esistenza di questo lavoro dello scrittore ch'io ammiro tanto; e che io avevo costrutto la tela del mio sopra un fatto accaduto realmente in Calabria e giudicato da mio padre quando siedeva al Tribunale di Cosenza. E quello che v'ha di più curioso (come seppi di poi) è che il protagonista della mia opera è tuttora vivente e che, uscito di prigione, si trova ora al servizio del barone Sprovieri in Calabria; e che egli sarebbe stato disposto a venire quale testimonio in mio favore se il processo avesse continuato. E io rimpiango un poco che questo non sia seguíto, solo perchè noi avremmo assistito ad una scena interessantissima quando avrebbe deposto il povero D'Alessandro (è questo il nome vero del mio Canio), raccontandoci il suo delitto, il suo furore geloso e le sue angoscie. *Quelle scene à faire encore!* »

TEATRO LIRICO INTERNAZIONALE A MILANO.
(Fotografia Guigoni e Bossi).

Per completare questi cenni autobiografici accenneremo alla prima opera composta dal maestro nel fiore de' vent'anni, quando cioè studiava a Bologna, il *Tommaso Chatterton* che vide la ribalta soltanto alcuni lustri dopo e cioè a Roma nel 1896 (10 marzo, teatro Nazionale).

Non era ancor dimenticato il trionfo di Gobatti coi *Goti* e al giovane studente bolliva la fantasia. Ricavò un libretto dalla commovente tragedia di Delavigne e presto lo ricoperse di note. Un impresario si impegnò a fare eseguire lo spartito in un teatro di Bologna e riuscì in questo modo a farsi anticipare qualche po' di danaro dall'autore, ma non mantenne la promessa, e al maestro toccò di richiudere il manoscritto nel cassetto. Dopo vent'anni circa, un editore lo volle togliere dall'oblío e fece rappresentare l'opera. Ma essa — che pur rivela una robustissima tempra

TEATRO GRECO. — (Il Carro di Tespi).

LE VERGINI. — (Mistero del Medio-Evo).

EURIDICE. — (Scena dell'opera di Rinuccini).

LA MUSICA MODERNA. — (La verità fra la poesia, la musica e la mimica).

PITTURE SULLA CUPOLA DEL TEATRO LIRICO INTERNAZIONALE DI MILANO.

(Prof. Annibale Brugnoli, 1895).

d'artista — venendo dopo i popolari *Pagliacci*, non ebbe successo duraturo e tenne sempre il posto di Cenerentola in confronto della sorella più fresca, più geniale, più appariscente (1).

Anche i *Medici* subirono una lunga anticamera. Il maestro Leoncavallo ebbe l'idea di ridurre in una *Trilogia storica* l'intero periodo del Rinascimento italiano, quando viveva a Parigi, fra una lezione e l'altra, e costruì fin d'allora il libretto dei *Medici*, che doveva essere la prima opera della serie (*Girolamo Savonarola* e *Cesare Borgia* avrebbero dovuto poi completarla). Quel che accadde in seguito dello spartito è raccontato più sopra dallo stesso autore: solo dopo parecchi anni l'opera potè essere

Edoardo Sonzogno prega il Signor
Alfredo Colombani
Critico musicale del Corriere della Sera
a voler fargli l'onore d'assistere all'Inaugurazione del suo nuovo Teatro Lirico Internazionale di Milano, la sera del 22 Settembre 1894 ed alle successive quattro Rappresentazioni.

Milano, li 10 Settembre 1894

Programma delle Cinque Rappresentazioni d'Inaugurazione

Sabato 22 — La Martire, opera in 3 atti del Maestro Spiro Samara col ballo: Coppelia.
Domenica 23 — L'amico Fritz, opera in 3 atti del Maestro Pietro Mascagni col ballo: Coppelia.
Lunedì 24 — I Medici, opera in 4 atti del Maestro Ruggero Leoncavallo.
Martedì 25 — Fior d'Alpe, opera in 3 atti del Maestro Alberto Franchetti.
Mercoledì 26 — Pagliacci, opera in 2 atti del Maestro Leoncavallo e: Il Piccolo Haydn, opera in 1 atto del Maestro Gaetano Cipollini.

INVITO ALLE SERATE D'INAUGURAZIONE DEL TEATRO LIRICO INTERNAZIONALE DI MILANO.
(Fac-simile).

eseguita al teatro Dal Verme di Milano (9 novembre 1893) incontrando il favore del pubblico, così alla prima comparsa come in successive esecuzioni, ma non riuscendo neppur essa ad accrescere la fama già conquistata dall'autore dei *Pagliacci*.

Il successo di quest'opera fortunata fu veramente straordinario. Il maestro Leoncavallo richiama più sopra a questo proposito il successo di *Cavalleria* e non ha forse torto. La prima esecuzione del 1892 (21 maggio, teatro Dal Verme) fu una rivelazione ed un trionfo: di poi il cammino conquistatore dell'opera non si arrestò un istante e non

(1) Il *Chatterton*, ritoccato e rifatto dall'autore, ritornerà nel corrente inverno 1900 sulle scene del teatro Lirico di Milano.

conobbe limiti; tanto parve l'azione rapida e commovente, la musica vivace ed ispirata.

L'ultima opera del maestro Leoncavallo fu la *Bohème*, eseguita la prima volta a Venezia (teatro della Fenice, 6 maggio 1897), ed applaudita poi in molti teatri d'Italia e dell'estero, così pei pregi della riduzione poetica come per quelli del commento musicale.

Questo maestro ha sugli altri l'invidiabile vantaggio di scrivere sempre egli stesso — e spesso assai felicemente — i propri libretti: come musicista, vanta una vasta cultura, una ricca fantasia ed una sicura esperienza. I suoi spartiti sono solidamente costruiti, le sue opere forniscóno sempre la prova di un'operosa coscienza artistica.

Ora egli sta componendo *Zazà*, ispirandosi al noto dramma moderno di Berton.

* * *

Umberto Giordano.

È questo veramente il giovane fra i cosidetti *giovani* cui è dedicato il presente capitolo. Umberto Giordano si affaccia poco più che trentenne al secolo ventesimo, essendo nato a Foggia il 26 agosto 1867.

UMBERTO GIORDANO.
(Fotografia Guigoni e Bossi).

Crebbe da piccino, il futuro autore di *Andrea Chénier*, nella farmacia paterna, ch'era in Foggia il convegno serale d'alcuni amici fedeli, i quali mai mancavano di riunirsi a commentare gli avvenimenti quotidiani col signor Lodovico Giordano. Fra gli assidui v'era un ingegnere, amante della musica e dilettante di pianoforte, che volentieri si assunse l'incarico di insegnare i primi elementi dell'arte al piccolo Umberto. Ma una sera l'ingegnere, arrivando in farmacia, dichiarò che all'allievo occorreva ormai un vero maestro, perchè, con singolare prontezza, esso aveva già imparato tutto quanto egli poteva insegnargli. La questione fu discussa largamente fra i presenti e fece per quella sera passare in seconda linea ogni altro tema di discorso. Si decise all'unanimità di affidare l'Umberto al capo della banda musicale del paese che ne continuò così l'istruzione per alcuni anni.

SCENA DELL' "ANDREA CHÉNIER„ (ATTO III).
(Schizzo a matita di A. Bonamore).

Intanto il giovinetto frequentava le scuole ed arrivava ad essere ammesso al Liceo Lanza. Ma un improvviso mutamento dovè ancora una volta dar di strappo alla cronaca monotona della farmacia: Umberto aveva concorso per un posto gratuito nel Conservatorio napoletano di San Pietro a Majella ed aveva vinto.

Ed eccolo a Napoli. Allievo del Serrao, si distingue presto per l'ingegno aperto e la fermezza della volontà; studia e guarda con occhio vigile all'avvenire. È prossimo alla licenza quando esce l'annuncio del concorso Sonzogno per un'opera in un atto. E tosto egli invia alla Commissione di Roma il suo primo lavoro: *Marina.*

L'esito del concorso è noto a chi ricorda la storia di *Cavalleria Rusticana*. Ma è circostanza meno conosciuta questa, che il lavoro del Giordano, contrassegnato col motto *Parva favilla gran fiamma seconda*, fu tra i primi scelti, fra i settantacinque, per essere eseguito davanti alla Commissione, la quale, pur non assegnandogli il premio, ne fece poi particolari elogi nella Relazione. Fu detto anche che il maestro Marchetti — uno degli esaminatori — incoraggiasse il giovane, dopo ch'egli aveva fatto udire l'opera, con queste parole: — Quando si comincia così, si finisce bene!

E il risultato del concorso fu in effetto questo: che l'editore Sonzogno diede commissione di nuove opere al Mascagni appunto ed al Giordano.

La notizia di questa decisione dell'editore milanese arrivò a quest'ultimo nell'ora

SCENA FINALE DELLA "FEDORA,,.
(Disegno di A. Bonamore).

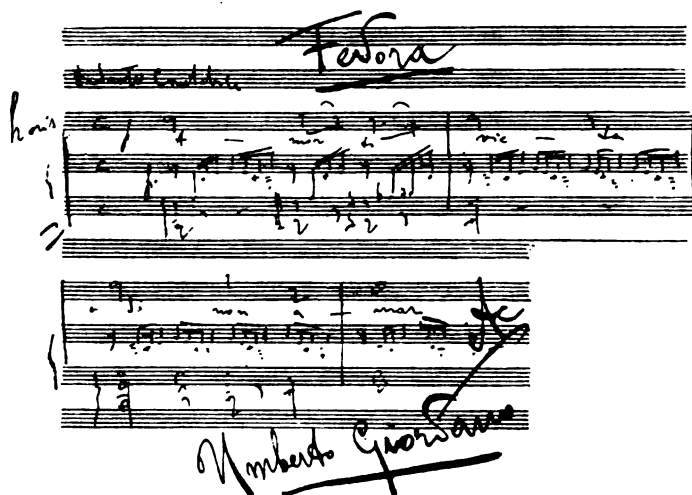
medesima in cui egli in Napoli stava ricevendo il diploma di compositore e l'onorifica distinzione di « primo allievo di composizione ». Così il fortunato maestro, uscendo dal Conservatorio, potè vedere dinanzi a sè una via aperta ed agevole che poteva condurlo a realizzare i suoi sogni più lieti.

L'annuncio di tanta fortuna (poichè, fra l'altro, la commissione della nuova opera portava con sè uno stipendio mensile non indifferente) segnò un'altra serata memorabile pel crocchio della farmacia di Foggia.

Ma ben altre soddisfazioni doveva il maestro procurare ai parenti ed agli amici.

La prima opera, *Mala vita*, rappresentata a Roma nel 1892 (11 febbraio, teatro Argentina), fece conoscere al gran pubblico il nome di Umberto Giordano e suscitò le più vive speranze pel suo avvenire. La prima esecuzione incontrò un deciso favore e le successive — anche in altri teatri — non lo scemarono.

Ebbe minor fortuna il secondo spartito *Regina Diaz*, eseguito per poche sere al teatro Mercadante di Napoli nel 1894, ma l'affermazione vittoriosa del promettente ingegno non si fece aspettar molto. La sera del 18 marzo 1896, il pubblico della Scala applaudiva l'*Andrea Chénier* e cominciava la serie di quei successi che da allora si sono moltiplicati pel fortunato spartito.

Il libretto era stato scritto da Luigi Illica pel maestro Franchetti, il quale poi

AUTOGRAFO DEL MAESTRO GIORDANO.

l'aveva messo in disparte. Quando il maestro Giordano potè leggerlo non esitò un momento, lo volle per sè e l'ottenne. S'accinse ben presto a musicarlo, ma il lavoro procedeva con incredibile lentezza. Il librettista, che dai primi schizzi aveva intravveduto quel che l'opera avrebbe potuto essere, assediò allora il maestro con un'amichevole insistenza, lo volle in casa con sè per spingerlo al lavoro, ricorse persino allo sparo di colpi di rivoltella nella camera per riuscire a farlo scendere dal letto la mattina. Così lo spartito potè essere condotto a termine in tempo per essere eseguito quale ultima opera di quella stagione della Scala, che si chiuse, mercè sua, con calde serate di entusiasmo.

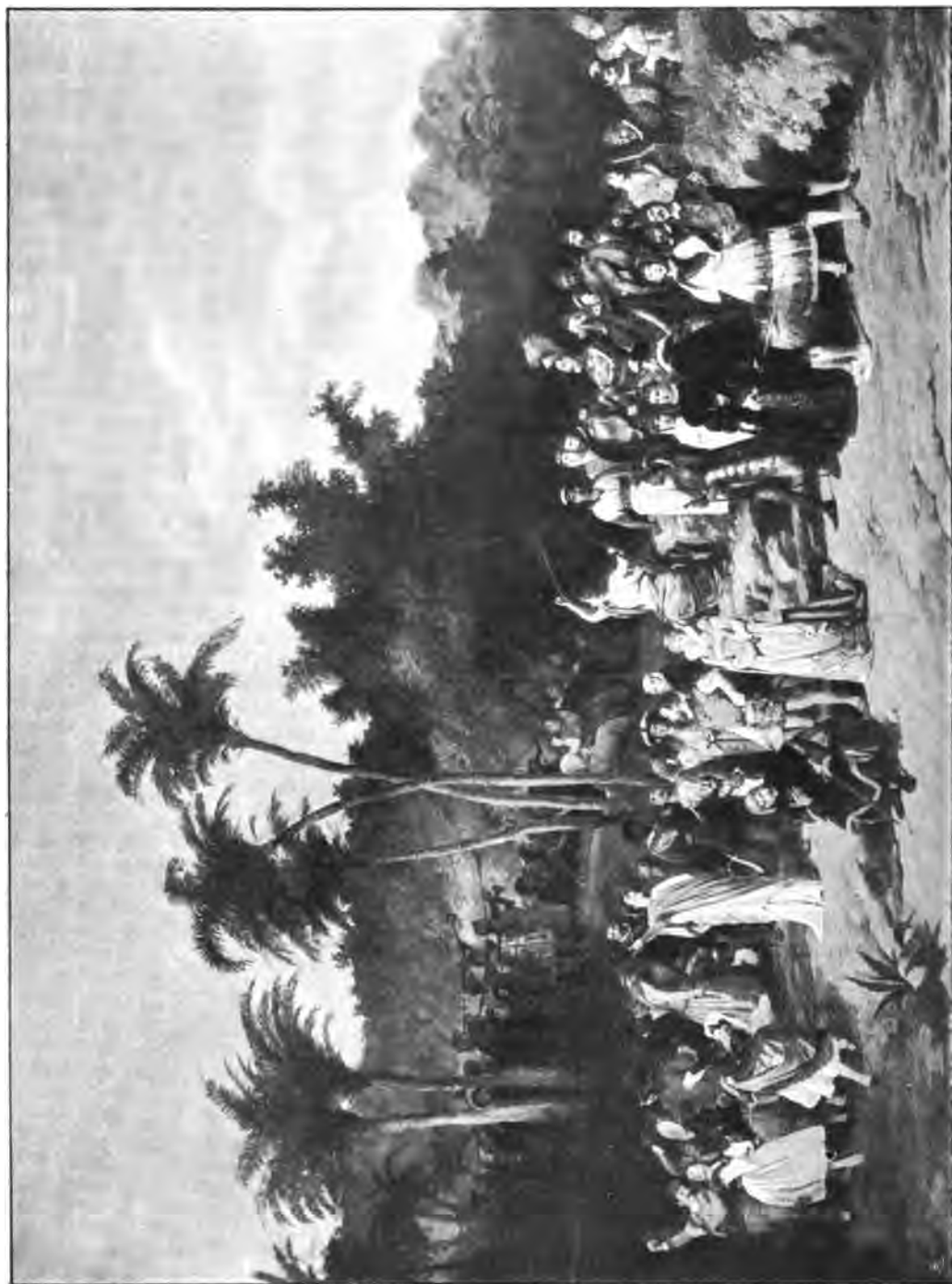
Oltre che per l'interesse del dramma e per l'abilità della sceneggiatura, l'*Andrea Chénier* piacque allora, e continuò a piacere, per la spontaneità originale e schietta della musica, melodica e robusta al tempo istesso, e pel reale valore di alcuni pezzi di solida ed ispirata costruzione. Fu detto, da un competente, che quest' opera è scritta col cuore e l'antico precetto di Rossini, Verdi, e Ponchielli non parve ingiustamente evocato.

Nell'opera seguente, il maestro Giordano confermò il suo valore. Anche la *Fedora* — eseguita per la prima volta al teatro Lirico la sera del 17 novembre 1898 — ebbe la fortuna di un incontrastato successo.

Il dramma di Sardou, trasformato da Arturo Colautti con tanto buon gusto, con sì squisita eleganza da fare del libretto una vera opera letteraria, ispirò al maestro Giordano un commento musi-

ARTURO COLAUTTI
autore del libretto della *Fedora*.

cale efficace, che vale a dar forza all'azione senza toglierle la commovente rapidità, pur mantenendosi in ogni punto chiaro e melodico come la tradizione italiana impone.

Come è noto, l'opera si eseguisce con costumi moderni e alla fine compare sulla scena anche.... la bicicletta. Ed è con tale strumento simbolico che il caso volle si chiudesse la storia dell'opera italiana in questo secolo, il quale al suo principio ammetteva sulle scene dei teatri di musica solamente azioni ispirate dalla leggenda dell'epoca mitologica o tutt'al più dalla storia del periodo classico. I tempi sono dunque mutati anche per l'opera in musica.

L'OPERA IN MUSICA.

(Da una tela per sipario del prof. A. Gatti. — Fotografia Alinari).

L A   M U S I C A.
(Bassorilievi di V. Vela sopra la tomba di Donizetti nella chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo).

CAPITOLO X.

E P I L O G O.

(Nel palazzo di Brera).

IL SECOLO MUSICALE. — LA FORMOLA DEL MELODRAMMA ITALIANO. — I PRINCIPALI COEFFICENTI DELL'OPERA E LA SUA EVOLUZIONE.

Il secolo musicale.

Primo a definire il Decimonono per il « secolo del *melos* » fu quel Teofilo Gautier, il quale, pur intendendo squisitamente la melodia delle parole, non sentiva quella delle note, e osò chiamare la musica un « mal dell'orecchio ».

Questa strana e lucidissima intuizione di un « sordo » geniale ci conferma una volta di più nell'intima persuasione, già altre volte espressa: che, cioè, la vera novità estetica, la predominante originalità artistica del nostro secolo è per l'appunto il melodramma.

Ben osserva a questo proposito, in un recente e brillante suo studio, Arturo Colautti che, mentre l'Antichità rivelava in sommo grado il senso plastico, e nel Medio-

evo fioriva l'architettonico, e nel Rinascimento vinceva quello del colore, coi nuovi tempi il predominio è passato all'arte dei suoni.

L'opera è frutto e vanto italiano. Nata nel Seicento, in un teatro mediceo, còmpito suo fu dapprima quello di svagare il pubblico ristretto delle Corti. Si sviluppava gradatamente nel secolo successivo, allargando vieppiù la cerchia degli ascoltatori, ed affermando insieme la propria signoria, per vivere infine nell'Ottocento della vita di tre generazioni, delle quali fu chiamata a rappresentare fonicamente le gioie e i dolori, trascinandole tutte dietro al proprio carro trionfale.

Non mai la musica nella sua lunga evoluzione attraverso i secoli aveva dimostrato tanta potenza. Nell'Oriente, prima culla, l'estrinsecazione sua era rimasta limitata agli strumenti a pizzico e a percussione. Quei popoli, per quanto avessero orecchio più fine del nostro, sì da percepire anche il quarto di tono, non conoscevano forse l'armonia, nè avevano ancora scoperto mezzi di notazione musicale. La musica si palesava soltanto nei riti religiosi e nuziali, nelle danze sacre e guerresche.

GIUDITTA GRISI.
(Da una litografia del tempo).

Ma già tra il popolo ebreo, predisposto alle contemplazioni, i salmi, accompagnati dal salterio e dall'arpa, segnano il principio della Lirica, il germe della musica sacra.

In Grecia, l'arte si sviluppa, da un lato, nei sacri poemi di Orfeo e di Pindaro, come nelle odi gagliarde di Saffo e Tirteo, fidate alla lira; dall'altro, con la introduzione dei cori nella *Tragedia* eschilea, prima forma rudimentale dell'opera moderna. Manca ancora l'armonia; ma intanto si adottano i *Neumi*, notazione embrionale in sussidio della memoria, destinati a perpetuare alcuni ritmi, massimamente religiosi.

La civiltà greco-latina attribuisce, così, un largo margine alla musica nelle feste religiose e civili, nelle rappresentazioni pubbliche, nei giuochi nazionali, nei privati conviti. La famiglia degli istrumenti primordiali si accresce e si nobilita: alle avene, alle tibie, alle siringhe pastorali, unisconsi le cetre dei rapsodi e i flauti delle aulede.

Tuttavia la musica è ancor lontana dall'acquistare il posto d'onore nella vita sociale. Durante la decadenza classica, anzi, essa pare del tutto bandita.

SALA DI BIBLIOTECA NEL CONSERVATORIO DI NAPOLI.
(Nella sala sono disposti alcuni cimeli cimarosiani, raccolti per le prossime onoranze solenni all'autore del *Matrimonio segreto*. — Fotografia D'Amelio; ottobre 1899).

Rinasce col Cristianesimo, religione del dolore, poesia della morte, al solo intento di servire al culto divino, e si raggruppa tutta intorno all'Organo, svolgendosi fra le riforme, più liturgiche che estetiche, di papa Leone e di Sant'Ambrogio. Il *canto fermo* effonde intanto il seme del coro moderno, che è armonico; e il monaco di Arezzo scopre la notazione musicale.

Nel Medio-evo, in piena Cavalleria, la musica si restringe all'espressione dei sentimenti individuali. Con la nuova poesia lirica, provenzale e italica, nasce la nuova fioritura della canzone e della romanza. I trovatori e i *Minnesinger* le schiudon le porte dei castelli e delle corti d'amore: e le cantilene arabe, portate dai reduci Crociati, si trasformano e si completano sui nuovi istrumenti ad arco, che in quel mentre si vanno introducendo e perfezionando (liuti, viole).

Con la Rinascenza e durante il periodo delle Signorie sorgono anche i teatri, e gli elementi rappresentativi della musica vengono via via a confondersi e ad aiutarsi l'un l'altro. La concordia degli istrumenti a fiato e a corda (violini) crea le prime orchestre, indi completate dagli ottoni; il canto nostro corale e il contrappunto scola-

stico dei fiamminghi stabiliscono le regole armoniche, delle quali poi il Palestrina celebra la purificazione; Monteverde, infine, intuisce pel primo la sintesi potente di tutt' questi coefficenti musicali e di quelli d'altre arti sorelle, e medita l'*Arianna* — primo vero dramma musicale.

Questa forma nasce italianamente in Italia; ma la stessa munificenza medicea, che l'aveva tenuta al fonte battesimale, la introduce in Francia, sotto Caterina e Maria, e in entrambi i paesi fratelli il laborioso periodo dello sviluppo è lungo, stentato.

Nel medesimo tempo assurge e trionfa, nella cerchia ristretta dei dorati salotti, la musica da camera. Il Settecento è dominato dal cembalo, dal *quartetto* e dalle piccole orchestre a base d'archi. Solo nella seconda metà del secolo armonico per eccellenza, dopo la Sinfonia, la Cantata e l'Oratorio — forme non destinate alla popolarità — assume struttura completa anche l'opera: buffa, semiseria e seria. E, avvicinandosi il gran secolo nuovo, dopo la lotta tra piccinniani e gluckisti, il melodramma compie alfine la sua grande conquista, della quale *Orfeo, Don Juan* e *Fidelio* son le prime tappe gloriose.

A. BORGHI-MAMO.
(Da un'incisione del 1859).

Partito d'Italia, in Italia ritorna, dopo essersi abbeverato alle pure fonti di Gluck e di Mozart, e qui si fissa, per proseguire nel lucido cammino, per esteticamente caratterizzare il nostro secolo intero, secondo l'anticipata definizione del gran poeta mantovano: *sæculum super sæcula sonans....*

Il popolo italiano cerca pel primo nell'opera la preferita, la necessaria sorgente di diletto, e spinge gli autori ad una produzione continua, feconda, fruttuosa, che forma quasi un melodico granaio mondiale.

I teatri, sovvenzionati o liberi, si moltiplicano, e l'educazione musicale si propaga. Tutte le arti applicate alla musica si sviluppano concordi, e la scenografia, in ispecie, si perfeziona — l'Italia si riempie di maestri, di cantanti, di concertatori, professori d'orchestra, impresarî, editori e librettisti — aumentano i Conservatorî, le accademie e i concorsi — la critica e la *réclame* controllano ed esaltano le novità musicali — il gusto divien generale.

E l'esempio, passando le Alpi, eccita l'emulazione degli altri popoli, suscita nuove forme, crea nuovi capolavori. La musica è l'arbitra di tutti i cuori, la pronuba di tutte le anime. E il secolo si chiude, celebrando la vittoria definitiva di quest'ultima forma estetica: l'opera in musica ; mentre il mondo intero invidia all'Italia quale sua più fulgida gloria la personalità immortale di un grande operista: Giuseppe Verdi.

* * *

La formola del melodramma italiano.

I teatri nostri videro con le opere rappresentate fra il 1800 e il 1830 l'agonia e la morte del classicismo. La musica languiva allora fra le vecchie regole irrigidite alle raffiche della rivoluzione politica e della evoluzione letteraria.

E lo stesso autore delle *Haydine*, il grave Carpani, misoneista per natura e devoto tenace della tradizione, ce ne offre la dimostrazione in questo suo periodo peregrino :

« Levato come in suo seggio, regnava « sul principiare del corrente secolo sulle « nostre musicali sale il nemico di ogni « umano passatempo: il *Languore*. Avealo « colà installato la costante ripetizione di « un sistema di Cantilene, belle invero e « felici in sè stesse, ma che col soverchio « venir sentite, perduto aveano la loro « efficacia, e quel lecco che le condiva « allor che nacquero. Stendeva il gelido « Nume il soporifero suo scettro sull'udi- « torio, che rade volte veniva scosso ed « allettato da qualche bell'opera di Mayr, « di Weigl, di Paër, di Pavesi, di Gene- « rali, o da qualche altro lampo di valente « compositore che uscisse dal comune dei « fabbricatori di musiche, o, a meglio dire, dei rimpastatori di vecchie cantilene. »

MONUMENTO ALLA MALIBRAN
nel ridotto del teatro alla Scala.

Tuttavia, per quanto mancasse ogni modulazione e ogni varietà di ritmo, quelle arie e quei recitativi uniformi erano chiari, semplici e grati. Il verme roditore dell'opera, già digradante sulla china fatale del barocco, aveva un nome: era licenza, e

AVANZO DEL PRIMO SIPARIO DEL TEATRO ALLA SCALA.
(" Il Parnaso „ di Domenico Riccardi. — Proprietà del Comune di Milano).

si chiamava « virtù ». Sulle brevi strofe del librettista, sulle scarse note del compositore, i « virtuosi » spargevano i fiori dei loro *trilli* e delle arbitrarie *corone*. Si racconta che Carlo Nicolini (detto appunto il *Carlo dalle cadenze*) si vantasse di non aver mai cantato due volte un pezzo con la stessa cadenza.

Le libertà dei comici nella commedia dell'arte non eran minori di quelle che i cantanti si arrogavano e che erano non solo tollerate, ma desiderate e applaudite dal pubblico. Ma, come ai primi fu messo un freno dalla riforma goldoniana, così pei secondi venne Rossini a rivendicare i diritti dell'arte e le legittime esigenze della melodia.

Questa fu la prima riforma rossiniana, compiuta anch'essa a gradi; poichè dapprima il maestro s'acconciò a disciplinare la faccenda delle fioriture, scrivendole egli stesso, come meglio possibile, per la voce di ogni cantante: poi andò man mano sopprimendole. Ma l'evoluzione, che doveva portar l'opera in pieno romanticismo, fu dal Pesarese compiuta più tardi, e forse involontariamente.

Sul principio parve che Rossini, genio assimilatore e d'ogni canone artistico incurante, mirasse soltanto a fondere tutto il materiale melodico creato dall'inesauribile

L'ORIGINE DEL TEATRO.
(Sipario attuale del teatro alla Scala. — Pittori Bertini e Casnedi, 1862).

vena dei successori di Scarlatti e di Bach, pur senza trascurare i perfezionamenti che nel frattempo la tecnica era andata compiendo.

Così nacque il *Tancredi*, che appartiene ancora al periodo classico, e tuttavia, perchè creatura di genio, doveva elettrizzare il mondo, come riconosce ancora il buon Carpani in queste righe:

« Impugna la penna l'animoso Pesarese, ed un fiume da quella discorre di non « più uditi pensieri, di peregrini concetti, di dolcissimi modi, di abbellimenti che in-« cantano per la loro eleganza. Uno stile si ascolta che sorprende e incatena. Nuovo « insieme e omogeneo, robusto e grazioso, pienissimo e gentile, questo stil da conquista « si diffonde ben presto da paese in paese, ed il nome e la musica del Rossini risuo-« nano per ogni dove. »

Parve *stile nuovo* e non era. La freschezza della vena, l'esuberanza della fantasia, la spontaneità del discorso melodico avevan fatto rivivere d'un ultimo e vivacissimo guizzo la stanca fiamma dell'opera classica.

Nè il « dolce stil novo » doveva dichiararsi neppure col *Barbiere di Siviglia*, il quale riassunse in una sintesi potente la vita dell'opera buffa, e toccò tanto da vicino a perfezione da isterilire — com'è costante fenomeno — lo sviluppo successivo di quel genere, essenzialmente italiano. Solo più tardi con *Guglielmo Tell* doveva stabilirsi definitivamente la forma moderna e italica del melodramma.

Rossini non volle forse la riforma; ma il genio suo prepotente gli forzò la mano e l'istinto securo gli diresse il passo nell'ambiente già preparato. Caratteristica sua precipua rimase, infatti, quella della vena larghissima e inesausta, dono divino largitogli forse perchè ricreasse allora il mondo, che usciva stanco e assetato di piaceri da un turbinoso periodo di guerre e di sconvolgimenti.

E molti intesero così, angustamente, la sua personalità, dimenticando la transizione che con lui compiva l'edificio del melodramma. Il quale si trovò, dopo il *Guglielmo Tell*, ampliato e finito in ogni sua parte, retto da un'architettura perfettamente armonica nella corrispondenza fra parola ed espressione.

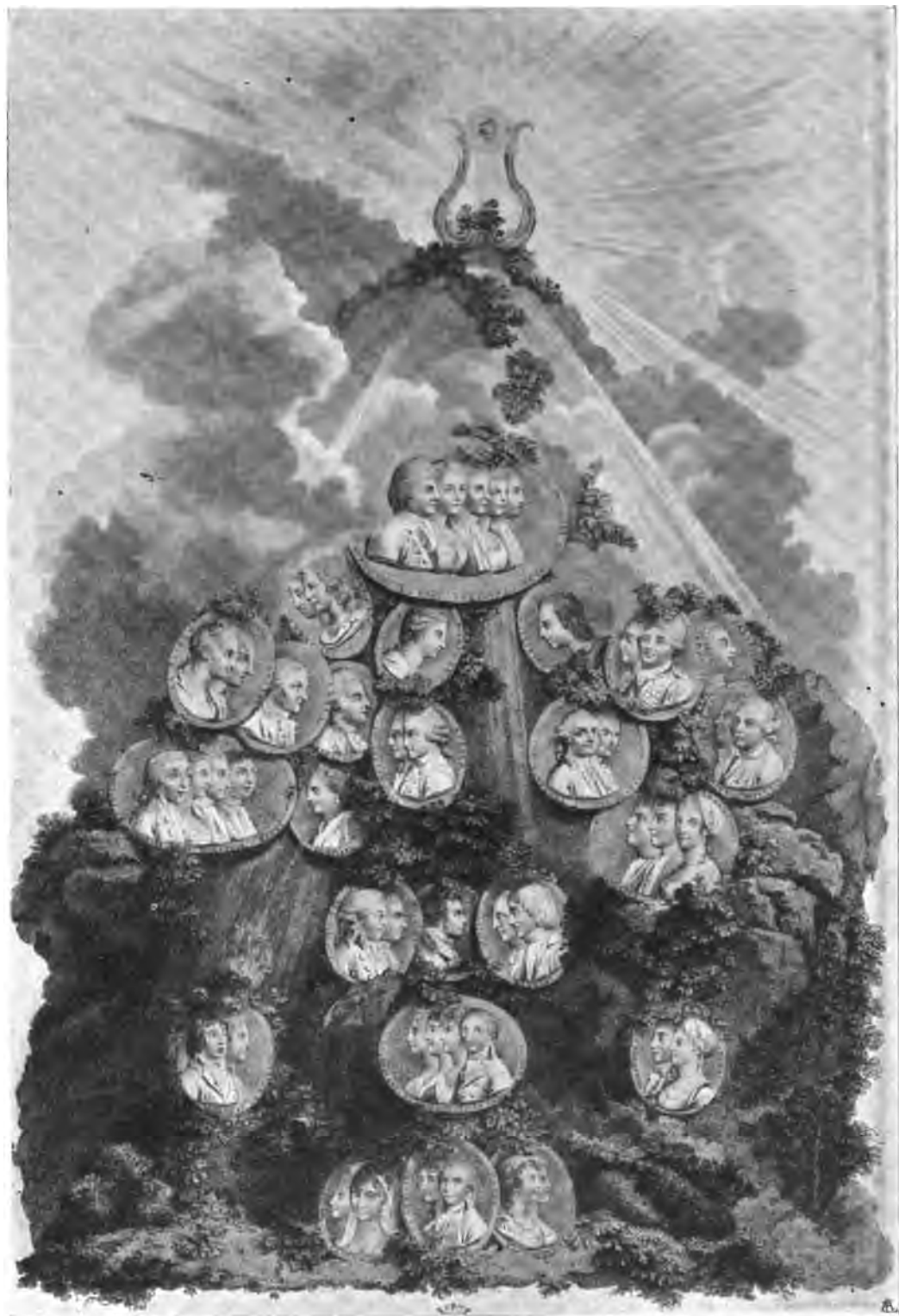
Si entrò così in quel *romanticismo*, ch'esser doveva la forma predominante e prediletta dell'opera italiana (come della francese con Meyerbeer, ed anche della tedesca colle prime opere di Wagner) fin verso il tramonto del secolo.

MARIETTA ALBONI.
(Da un'incisione del 1846).

I successori di Rossini, anche i più geniali, non uscirono dalla formola da lui consacrata: l'arricchirono tuttavolta in ragione delle personali tendenze e degli influssi esteriori, favoriti dalle crescenti risorse della tecnica e dalla dovizia delle nuove ispirazioni.

Bellini è infatti il figlio dell'età estetica in cui la nota elegiaca e sentimentale era venuta sovrapponendosi alla spensierata gaiezza dell' epoca precedente. L'indole delicata del Catanese doveva svilupparsi nell'ambiente ad essa più propizio; e la sua malinconica musa doveva parlare a genti fatte per intenderla.

Con ciò le opere sue non vivevano di vita estranea alla evoluzione rossiniana; anzi, la continuavano. La *Norma*, specialmente, faceva emergere in modo più chiaro il canone regolatore del dramma musicale, secondo il quale le parole del poeta e le note del compositore non devono recarsi offesa a vicenda. Il suo limpido verbo doveva, infine, conquistare il presente e meritare il futuro, più che altro per la insueta soavità melodica, per l'ispirazione pura ed eletta.

E Donizetti raccoglie anch'esso il plauso e l'alloro con la copiosa e facile vena,

"DIVI" E "DIVE" DEL 1800.

(Da una incisione di Fedi. — Collezione Bertarelli).

ANGELICA CATALANI.
(Da un' incisione di T. Caporali).

che gli detta pagine sublimi, accanto ad altre offuscate dalla fretta e dalla trascuratezza. Il maestro bergamasco ha di mira al tempo stesso tanto l'esempio rossiniano nella costruzione del melodramma quanto il canto belliniano per la purezza della melodia: e il fortunato temperamento gli permette di mostrarsi spesso non inferiore a sì gloriosi modelli.

Giuseppe Verdi apparisce allorchè si iniziavano le lotte per l'indipendenza nazionale, novello Tirteo; ond'egli, durante la gran crisi eroica d'Italia, compone la parte più ragguardevole delle sue opere suggestive. Si sviluppa perciò in lui eminentemente il senso drammatico. La sua musica imprende a descrivere le passioni più veementi, i contrasti più fieri. La melodia è calda, palpitante, commovente, alle volte maschia e rude, alle volte soave e carezzevole. E se nelle prime opere — come egregiamente avverte nella sua *Storia della musica* l'Untersteiner — « l'ispirazione non è sempre la più scelta, e la rappresentazione del sentimento drammatico arriva persino alla brutalità, la sua fantasia col progredire del tempo viene purificandosi. »

Non è che una lenta evoluzione, un affinamento di forme; ma, dal *Nabucco* al-l'*Otello*, Verdi conferma progressivamente e meglio stabilisce la tradizione del melodramma italiano. ossia la formola del *Guglielmo Tell*, la quale, a nostro parere, deve appunto al Bussetiano la sua esplicazione più chiara e più popolare.

Talchè si può affermare che questa formola abbia governato la nostra scena lirica per quasi tutto il secolo. Per tacere d'altri minori, ricorderemo solo il Ponchielli, che pure dimostrò d'aderirvi.

Scesero intanto gl'influssi e gli esempî d'oltr'Alpe, per determinare anche in Italia diverse e contrarie tendenze. Il nordico simbolismo di Wagner e la sua regola melopeica provocarono qualche momento di ammirazione, ma accesero più polemiche di quel che non suscitassero imitatori. E il risultato si fu che i nostri maestri ebbero campo di profittare dei nuovi sussidî tecnici offerti dal grande sassone e servirsene per l'esplicazione del tipo nazionale dell'opera. Tale è il caso di Arrigo Boito e del suo *Mefistofele*.

ERMINIA FREZZOLINI.
(Da un'incisione).

Più consono alla nostra natura meridionale, e però più efficace sul nostro temperamento, il *verismo* di Bizet venne da ultimo a inspirare colla calda parola di *Carmen* alcuni nostri giovani compositori: primo fra tutti, Pietro Mascagni. Il gran pubblico rimase d'un subito convinto e conquiso dal nuovo linguaggio chiaro, conciso ed energico. Non tardò tuttavia a trasparire l'incompatibilità fra il decoro della veste musicale e le passioni spesso ignobili, le situazioni volgari da quella mal ricoperte. Gli imitatori di *Cavalleria Rusticana* non ebbero pertanto fortuna, e il tentativo già fin d'ora non sembra destinato a generare una rivoluzione, ma solo a chiudere un episodio nella storia del melodramma italiano.

Nè vogliam credere che migliore fortuna ottenga l'esempio delle abili, ma tenui operine di Giulio Massenet, cui altri fra i nostri giovani si sono ispirati: *Manon* e massime *Sapho*, esagerazione quest'ultima di un sistema che, a furia di verità, diventa bassezza.

Tolti questi fenomeni transitorî, altro non rimane dunque che riassumere la storia della nostra opera durante la luminosa vita di un secolo, il quale verrà chiamato probabilmente *secolo d'oro*, nel tipo sano e glorioso che Rossini concepì e Verdi svolse e integrò.

TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI.

*
* *

I coefficenti dell'opera e la sua evoluzione.

Non perchè il tipo dell'opera nostra possa essere ricondotto facilmente ad una unità che ne comprenda le precipue caratteristiche, si deve credere che differenze rilevanti e sostanziali manchino fra autore e autore, fra periodo e periodo. Lo sviluppo progressivo ne segna anzi continue e ondeggianti variazioni di forma, derivate dal grado d'importanza che man mano andava assumendo ciascuno dei numerosi coefficenti del melodramma, non mai fusi nell'opera italiana, come vorrebbe l'insegnamento di Riccardo Wagner, così intimamente da non primeggiare volta a volta l'uno in confronto, e spesso a detrimento, dell'altro.

Per attenerci ai precipui, potremo in breve ricordare che dapprima il predominio spettava ai cantanti, poi fu ceduto al « pezzo di musica », infine l'imperio toccò al

dramma. E le opere si andarono scrivendo successivamente con regole inspirate dalle esigenze dell'uno, dell'altro o del terzo di questi coefficenti.

Fu evoluzione casuale o progresso effettivo? Troppo breve è il corso di un secolo per dedurne una legge. D'altra parte, non a torto, lo Stendhal ebbe a dire che il *bello ideale*, in musica, muta ogni trent'anni per lo meno, e ciò rende ancor più malagevole un giudizio sintetico.

Accontentiamoci, adunque, di seguire oggettivamente le fasi di questa evoluzione, completando così la nostra storia, senza derogare al principio impostoci di non emettere giudizî personali. Solo all'ultima pagina, in poche parole, che vorranno suonare augurio e speranza, riassumeremo il pensiero nostro.

LUIGIA BOCCABADATI.
(Da un'incisione di G. Rollini e G. Soldi).

Si scriveva, dunque, dapprima pei cantanti. Infatti, quasi tutte le opere composte innanzi il 1830, più che drammi musicali, appaiono palestre aperte alla virtuosità dei *divi*.

Allora l'arte del canto fioriva rigogliosa, favorita dalla prodiga natura e dall'abile insegnamento: poi lentamente decadde, non pur tanto per la diminuzione di gole-prodigio, quanto per la minore assiduità dello studio e per il crescere incessante delle esigenze. Punto quest'ultimo di capitale importanza; poichè per un cantante, che pur possedesse la tecnica sufficiente, non basterebbe oggi saper sciogliere dal labbro con buona voce e corretto stile una *cavatina* o un'*aria*. L'espressione, la mimica, la sicurezza scenica sono requisiti su cui gradatamente il gusto pubblico andò palesandosi sempre più difficile e severo.

E — fatto assai comune nelle vicende terrene — se crescevano le esigenze, diminuiva in pari tempo il compenso. Così che l'intensità dell'applauso — spinto un tempo fino al delirio — con cui il pubblico rimeritava i cantanti prediletti, quali

Mario, Rubini, Duprez, la Pasta, la Malibran, la Grisi, ecc., andò moderandosi a seconda che l'attenzione e l'interesse si volgevano agli altri elementi dello spettacolo, un tempo tenuti in minor considerazione.

Le divine ispirazioni dei nostri grandi operisti, le ricchissime melodie di cui i loro spartiti s'ingemmavano, fecero ben presto passare in prima linea la musica, o meglio il « pezzo ». E fu il sole della melodia quello che, dopo aver oscurato gli astri minori dei cantanti, illuminò più lungamente il teatro italiano, e bastò da solo a conservargli e a rinvigorirgli la vita.

Questo era forse il vero stato di natura del melodramma — *nudus in nuda humo.* Ma, come nella vita rudimentale, ricca di vigorose potenzialità e di sane energie, la civiltà non tarda a mutare i costumi ed accrescere le stesse forze naturali con l'ausilio delle regole suggerite dal gusto crescente e dalla evoluzione progressiva: così fra le traccie di questo tipo semplice e robusto di dramma lirico si fecero strada ben presto due tendenze, che dovevano integrare la forma tipica del melodramma, e, arricchendola, modificarne il congegno.

La tirannide della melodia fu domata dall'orchestra insieme e dal dramma.

Dicevamo più sopra che la teoria wagneriana aveva trovato in Italia più ammiratori che seguaci. Ma accennavamo pure che una influenza ne era venuta e assai importante. Molti dei nostri compositori, infatti, compresero quanta forza, fino allora inerte, stesse riposta nell'orchestra, la quale, se era andata completandosi nella compagine e nobilitandosi nell'ufficio, rimaneva pur sempre nello sfondo del quadro, limitata a dar risalto al primo piano, tenuto ancora in modo esclusivo dalla melodia.

GIOVANNI RICORDI, EDITORE.
(Da un disegno di A. Bignoli).

Modificato questo indirizzo, l'arte dell'istrumentazione venne rapidamente a svilupparsi anche da noi; ed oggi è parte sostanziale della composizione delle opere.

Più importante ancora è il posto conquistato dal *libretto.* Per un lungo periodo e — fatta eccezione pei drammi di Felice Romani — le parole destinate al nobile rive-

stimento lirico erano tenute quasi umili e docili ancelle: Tottola, Berio, Cammarano, Bidera, Solera, Piave mantennero la poesia in tale servaggio. Ma pure in questa parte l'influsso wagneriano doveva signoreggiare. Il dramma e la poesia riuscirono ben presto a conquistare da prima la libertà, poi l'eguaglianza, infine la supremazia. Primo cavaliere del loro riscatto fu Arrigo Boito: poi vennero Fontana, Illica, Giacosa, Colautti e tutta una schiera di librettisti-poeti a chiudere il secolo con lavori letterarî, che sono l'antitesi dei centoni d'un tempo e determinano sovente il successo dell'opera.

ADELINA PATTI.
(Da un'incisione di Morse).

Si direbbe quasi, giudicando da alcuni recenti saggi della giovane scuola italiana, che la musica ceda anzi il terreno al dramma sino a restringersi nella vita più angusta e meschina. Non più *ouvertures* o preludî, e neppure intermezzi: non *finali*, non *cori*, non marcie, non inni, non *concertati*, non ampie pagine descrittive. In una parola: abolito il « pezzo di musica » come quello che ritarderebbe lo svolgimento del dramma: soppressa la vera difficoltà.

L'opera contemporanea — di ogni paese, ma specialmente d'Italia, perchè questa è sempre il mercato lirico del mondo — ha inoltre una caratteristica che, pur non riguardando affatto la sua forma estetica, non manca d'influenzarne la ispirazione, e giunge perfino talvolta a dirigerne il concepimento.

Uno spartito può rappresentare oggi un patrimonio, una fortuna: un'opera può rendere oggi all'autore fors'anche un milione (vedi *Cavalleria*), mentre prima gli procacciava poche centinaia di lire (vedi *Barbiere*). Da questa nuova condizione scaturirono diverse conseguenze, delle quali pure è necessario tener conto.

Il grande interesse mercantile, non ignorato dal compositore, rende anzitutto meno sollecita e facile la produzione. Rossini, Bellini, Donizetti scrivevano per mantenere i contratti, ben lieti se questi fossero frequenti, o si moltiplicassero magari di mese in mese, restando spesso indifferenti alla questione finanziaria, che per loro esprimeva o

FORO DI POMPEI FESTIVAMENTE ADORNO.
(Scena del Sanquirico per l'opera *L'ultimo giorno di Pompei*, di Pacini).

un magro reddito o un reddito negativo. Oggi invece è solo il successo commerciale che conta; il compositore contemporaneo si mostra naturalmente più peritoso di affrontare quel palcoscenico che può riuscire per lui in una sola serata una miniera d'oro o... la fossa comune.

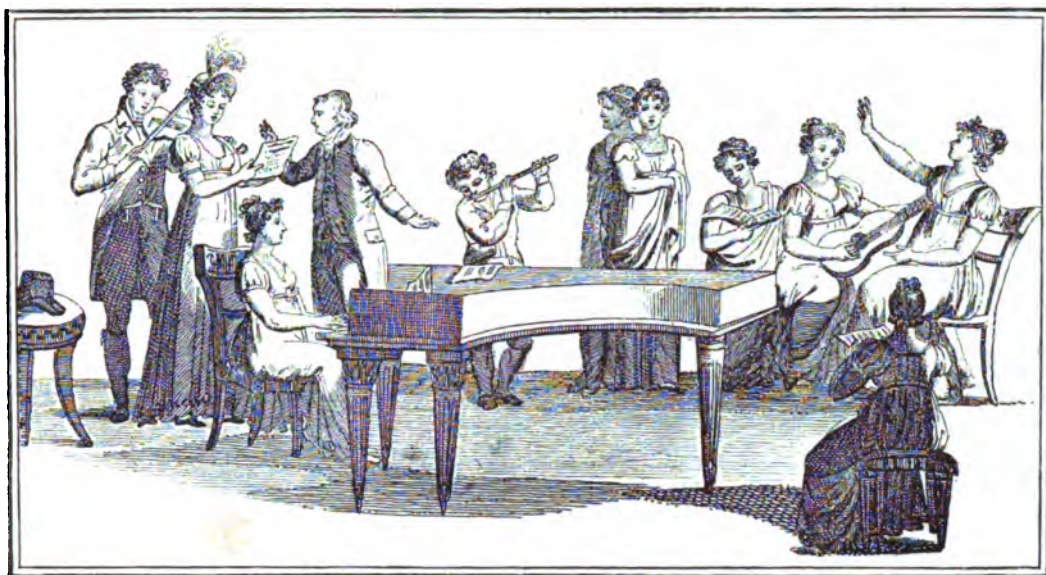
Nè basta. Questa tendenza — giustificata, del resto, anche dalla stessa indole più complessa dell'opera moderna — non sarebbe al postutto un gran malanno. Il punto più grave è che il miraggio di questo sonante successo può traviare i maestri dal dritto cammino loro additato dall'arte pura e severa; cammino non concesso se non a nobilissimi temperamenti devoti all'ideale e dotati d'ogni più rara abnegazione. Medesimamente che alle scienze, *non datur via regia ad artes.* Imperocchè solo la strada lastricata dalla moda e dalla voga momentanea può condurre a palagi e a giardini incantati. Così ogni ideale corre pericolo di diventar mancipio del facile trionfo immediato.

Ma non piangiam sul futuro, da che tanto dobbiamo rallegrarci, guardando solamente dietro a noi, come ci siamo proposti. Quello che abbiamo percorso è un secolo di artistica gloria, che a lungo resterà vanto invidiato d'Italia. L'avvenire balenerà

FRANCO FACCIO.
(Caricatura di Vespasiano Bignami).

ugualmente fulgido agli occhi, allorquando gli operisti, senza staccarsi dal tipo immortale del nostro melodramma, gl'infondano nuova vita, ricorrendo alle fonti antiche e refrigeranti della patria melodia (secondo il prezioso precetto verdiano), e in pari tempo l'adornino coi sussidî della moderna dottrina polifonica.

Finora i nostri nuovi compositori più venturosi sono andati brancolando in cerca del successo, qua e là: fra i malcompresi esempî del nostro passato e le tendenze improprie di autori stranieri, dandoci una larva di scuola che sarà bensì giovane, ma è poco nazionale.

Ora non paia troppo baldanzoso il nostro voto o troppo intempestivo il nostro augurio: ma noi, confidenti, auspichiamo che l'aurora del ventesimo secolo vegga rinascere e rifiorire nella sua rosea luce una scuola veramente e schiettamente *italiana*.

UNA PRIMA PROVA DI CEMBALO.
(Da una vecchia stampa).

INDICE DELLE OPERE.

A

Achille — (Paër) . . . . Pag. 26
Adelaide e Comingio — (Pacini) . . » 157
Adelaide in Borgogna — (Rossini) . » 47
Adelia — (Donizetti) . . . . . . » 133
Adelson e Salvini — (Bellini) . . . » 68
Agnese — (Paër) . . . . » 26
Aida — (Verdi) . . . . » 204
Aio nell'imbarazzo — (Donizetti). . » 110
Alaor in Granata — (Donizetti) . . » 110
Alessandro nelle Indie — (Pacini) . » 159
Alfredo il grande — (Donizetti) . . » 110
Alì Babà — (Bottesini) . . . . . » 240
Alì Babà — (Cherubini) . . . . . » 17
Alina — (Braga) . . . . » 241
Alzira — (Manfroce) . . . . . . » 24
Alzira — (Verdi) . . . . » 192
Amanti comici — (Cimarosa) . . . » 10
Amanti ridicoli — (Generali) . . . » 20
Amelia — (Rossi) . . . . » 222
Amico Fritz — (Mascagni) . . . . » 310
Amici di Siracusa — (Mercadante). » 170
Amleto — (Faccio) . . . . » 287
Andrea Chénier — (Giordano) . . . » 333
Anna Bolena — (Donizetti) . . . . » 111
Annetta e Lucindo — (Pacini) . . » 156
A noite de Castello — (Gomez) . . » 244
Antigone — (Pedrotti) . . . . . . » 232
Apoteosi d'Ercole — (Mercadante) . » 170
Armida — (Rossini) . . . . . . Pag. 44
Arabi nelle Gallie — (Pacini) . . . » 159
Aristeo — (Donizetti) . . . . . . » 110
Aroldo — (Verdi) . . . . » 199
Artaserse — (Paisiello) . . . . . » 11
Artemisia — (Cimarosa) . . . . . » 8
Asrael — (Franchetti) . . . . . . » 296
Assedio di Calais — (Donizetti) . . » 126
Assedio di Corinto — (Rossini) . . » 49
Assedio di Firenze — (Bottesini) . » 240
Assedio di Leida — (Petrella) . . . » 228
Astuzie femminili — (Cimarosa) . . » 10
Atala — (Pacini) . . . . » 158
Attila — (Verdi) . . . . » 192
Aureliano in Palmira — (Rossini) . » 35
Avventure di una giornata — (Morlacchi) . . . . » 148
Avventurieri — (Braga) . . . . . » 241
Avvertimento ai gelosi — (Pavesi) . » 152

B

Babbeo (Il) e l'intrigante — (Sarria) Pag. 236
Balduino — (Rossi) . . . . » 222
Ballo in maschera — (Verdi) . . . » 200
Barbiere di Siviglia — (Morlacchi) . » 149
Barbiere di Siviglia — (Paisiello) . » 11
Barbiere di Siviglia — (Rossini) . . » 37

Barone di Dolsheim — (Pacini) . . Pag. 158
Bartolomeo dalla cavalla — (Conti) » 160
Battaglia di Legnano — (Verdi) . . » 194
Beatrice di Tenda — (Bellini) . . . » 92
Belisario — (Donizetti) . . . . . » 126
Bella molinara — (Paisiello) . . . » 11
Berenice — (Zingarelli) . . . . . » 18
Berta — (Pacini) . . . . » 160
Bertrando da Bormio — (Ponchielli) » 262
Betly — (Donizetti) . . . . » 126
Bianca e Faliero — (Rossini) . . . » 51
Bianca e Fernando — (Bellini) . . » 69
Bianca Orsini — (Petrella) . . . . » 230
Bohème — (Leoncavallo) . . . . . » 331
Bohème — (Puccini) . . . . . . » 322
Boadicea — (Morlacchi) . . . . . » 149
Borgomastro di Saardam — (Donizetti) . . . . » 110
Borgomastro di Scheidam — (Rossi) » 224
Bravo — (Mercadante) . . . . . » 172

C

Caligola — (Braga) . . . . Pag. 241
Cambiale di matrimonio — (Rossini) » 29
Campana dell'eremitaggio — (Sarria) » 236
Campanello — (Donizetti) . . . . » 126
Cantatrici villane — (Fioravanti) . » 18
Capriccio di donna — (Cagnoni) . . » 235
Capuleti e Montecchi — (Bellini) . . » 80
Carmosina — (Sarria) . . . . . . » 236
Casa degli artisti — (De Giosa) . . » 235
Casa disabitata — (Rossi) . . . . » 222
Casino di campagna — (Rossi) . . » 222
Castore e Polluce — (Federici) . . » 20
Catone in Utica — (Paisiello) . . . » 11
Caterina Howard — (Petrella) . . » 230
Catterina Cornaro — (Donizetti) . » 140
Cavalleria rusticana — (Mascagni) . » 306
Cecchina — (Piccinni) . . . . . . » 5
Celinda — (Petrella) . . . . . . » 230
Cellini a Parigi — (Rossi) . . . . » 224
Cenerentola — (Rossini) . . . . . » 47
Chatterton — (Leoncavallo) . . . . » 328
Chiara di Rosemberg — (Ricci L.) . » 165
Chiara e Serafina — (Donizetti) . . » 110
Ciro in Babilonia — (Rossini) . . . » 29
Claudia — (Cagnoni) . . . . . . » 235
Clemenza di Tito — (Guglielmi) . . » 13
Colombo — (Morlacchi) . . . . . » 149
Colonnello — (Fratelli Ricci) . . . » 167
Con amore non si scherza — (Mosca) » 21
Condor — (Gomez) . . . . » 246
Conte di Gleichen — (Auteri-Manzocchi) . . . . » 253
Conte di Königsmarck — (Apolloni) » 225
Conte Ory — (Rossini) . . . . . » 50
Contessa d'Amalfi — (Petrella) . . » 230
Contesse villane — (Rossi) . . . . » 222
Convenienze ed inconvenienze, ecc. — (Donizetti) . . . . » 110
Cordelia — (Gobatti) . . . . . . » 252
Corradino — — (Morlacchi) . . . » 148
Corrado di Altamura — (Ricci F.) . » 168
Corsari — (Mazzucato) . . . . . » 238
Corsaro — (Verdi) . . . . » 194
Costanza e Oringaldo — (Rossi) . . » 222
Crispino e la Comare — (Frat. Ricci) Pag. 165
Cristina di Svezia — (Foroni) . . . » 231
Cristoforo Colombo — (Bottesini) . » 240
Cristoforo Colombo — (Franchetti) . » 296
Curioso del proprio danno — (Piccinni) . . . . » 4

D

Danaidi — (Morlacchi) . . . . . Pag. 148
Debora e Sisara — (Guglielmi) . . » 13
Dejanice — (Catalani) . . . . . . » 255
Demente — (Marchetti) . . . . . » 242
Demetrio — (Mayr) . . . . » 24
Demetrio — (Paisiello) . . . . . . » 11
Demetrio e Polibio — (Rossini) . . » 29
Demofoonte — (Cherubini) . . . . » 17
Diavolo color di rosa — (Petrella) . » 228
Diavolo della notte — (Bottesini) . » 240
Didone — (Paisiello) . . . . . . » 11
Didone — (Piccinni) . . . . . . » 7
Didone abbandonata — (Mercadante) » 170
Diluvio universale — (Donizetti) . . » 111
Direttore svizzero — (Rossi) . . . » 222
Distruzione di Gerusalemme — (Zingareli) . . . . » 18
Dolores — (Auteri-Manzocchi) . . . » 252
Domino nero — (Rossi) . . . . . » 222
Don Bucefalo — (Cagnoni) . . . . » 235
Don Carlos — (Verdi) . . . . . . » 202
Don Checco — (De Giosa) . . . . » 235
Don Chisciotte — (Fioravanti) . . . » 20
Don Chisciotte — (Mazzucato) . . . » 238
Don Chisciotte — (Mercadante) . . » 171
Don Giovanni d'Austria — (Marchetti) » 243
Don Giovanni di Marana — (Pacini) » 160
Donna Aurora — (Morlacchi) . . . » 149
Donna Caritea — (Mercadante) . . » 171
Donna del lago — (Rossini) . . . » 44
Donne brutte — (Salieri) . . . . . » 14
Donne curiose — (Usiglio) . . . . » 237
Donne dispettose — (Piccinni) . . . » 4
Don Pasquale — (Donizetti) . . . » 135
Don Pomponio — (Pacini) . . . . » 157
Don Sebastiano — (Donizetti) . . . » 138
Dottor Bobolo — (Rossi) . . . . . » 224
Dottorato di Pulcinella — (Farinelli) » 21
Duca d'Alba — (Donizetti) . . . . » 140
Duca di Scilla — (Petrella) . . . . » 228
Duca di Tapigliano — (Cagnoni) . . » 235
Due giornate — (Cherubini) . . . . » 16
Due illustri rivali — (Mercadante) . » 172
Due savoiardi — (Cagnoni) . . . . » 235
Due sergenti — (Mazzucato) . . . » 238

E

Ebreo — (Apolloni) . . . . Pag. 225
Edgar — (Puccini) . . . . » 321
Edipo a Colono — (Sacchini) . . . » 4
Edmea — (Catalani) . . . . . . » 255
Edoardo e Cristina — (Rossini) . . » 44
Educande di Sorrento — (Usiglio) . » 236

Elda — (Catalani) . . . . Pag. 255
Elena da Feltre — (Mercadante). . » 172
Eleonora di Tolosa — (Petrella). . » 227
Elfrida — (Paisiello) . . . . . . » 11
Elisabetta — (Donizetti) . . . . . » 110
Elisabetta — (Rossini). . . . . . » 35
Elisabetta al Castello, ecc. — (Donizetti) . . . . » 111
Elisa e Claudio — (Mercadante) . . » 170
Elisir d'amore — (Donizetti) . . . » 113
Elvida — (Donizetti) . . . . . . » 110
Elvina — (De Giosa) . . . . . . » 235
Emila — (Donizetti) . . . . . . » 110
Enrico di Borgogna — (Donizetti) . » 108
Equivoco stravagante — (Rossini) . » 29
Eredità in Corsica — (Usiglio) . . » 237
Ermione — (Rossini) . . . . . . » 44
Ernani — (Bellini) . . . . » 83
Ernani — (Mazzucato) . . . . . » 238
Ernani — (Verdi) . . . . » 191
Erode — (Mercadante). . . . . . » 171
Ero e Leandro — (Bottesini) . . . » 240
Ero e Leandro — (Mancinelli) . . » 291
Esmeralda — (Mazzucato) . . . . » 238
Estella di S. Germano — (Braga) . » 241
Esule di Roma — (Donizetti) . . . » 110
Europa riconosciuta — (Salieri) . . » 13

F

Falce — (Catalani) . . . . Pag. 254
Falstaff — (Verdi) . . . . » 211
Fanella — (Pavesi) . . . . » 152
Faniska — (Cherubini) . . . . . » 17
Fata di Pozzuoli — (Petrella). . . » 230
Fausta — (Donizetti) . . . . . . » 112
Favorita — (Donizetti) . . . . . » 132
Favorito — (Pedrotti) . . . . . . » 232
Fedeltà in amore — (Tritto) . . . » 20
Fedora — (Giordano) . . . . . . » 334
Fedra — (Paisiello). . . . . . . » 11
Fernando Cortez — (Spontini). . . » 15
Festa di Piedigrotta — (Ricci L.) . » 165
Fidanzata di Lammermoor — (Mazzucato) . . . . » 238
Fiera di Venezia — (Salieri) . . . » 13
Figlia del reggimento — (Donizetti). » 130
Figlia stravagante — (Nicolini) . . » 20
Figlie di don Liborio — (Cagnoni) . » 235
Figliuol prodigo — (Ponchielli) . . » 271
Fioraia — (Cagnoni) . . . . . . » 235
Fior d'Alpe — (Franchetti). . . . » 300
Fiorina — (Pedrotti) . . . . . . » 232
Folletto di Grésy — (Petrella). . . » 228
Fortunato inganno — (Donizetti) . » 110
Forza del destino — (Verdi) . . . » 202
Fosca — (Gomez) . . . . » 245
Foscari — (Verdi) . . . . » 192
Francesca da Rimini — (Cagnoni) . » 235
Francesca de Foix — (Donizetti) . » 111
Fucine di Bergen — (Rossi) . . . » 222
Furio Camillo — (Pacini) . . . . » 160
Furioso all'isola di San Domingo — (Donizetti) . . . . » 116

G

Gabriella — (Carafa) . . . . . . Pag. 161
Gare generose — (Paisiello) . . . » 11
Gazza ladra — (Rossini). . . . . » 47
Gazzetta — (Rossini) . . . . . . » 44
Gelmina e Genoveffa — (Pedrotti) . » 232
Gelose — (Piccinni) . . . . . . » 4
Gemma di Vergy — (Donizetti) . . » 123
Gentile da Pagano — (Marchetti) . » 242
Gianni di Calais — (Donizetti) . . » 111
Gianni di Parigi — (Donizetti) . . » 128
Gianni di Parigi — (Morlacchi) . . » 149
Ginevra di Scozia — (Mayr) . . . » 24
Giocatore — (Pavesi) . . . . . . » 152
Gioconda — (Ponchielli) . . . . . » 270
Giorno delle nozze — (Petrella) . . » 227
Giorno di regno — (Verdi) . . . . » 183
Giovanna d'Arco — (Verdi). . . . » 192
Giovanna di Shore — (Conti) . . . » 161
Giovanna II — (Petrella) . . . . » 230
Giovanna Shore — (Rossi) . . . . » 223
Giovedì grasso — (Donizetti) . . . » 111
Giralda — (Cagnoni) . . . . . . » 235
Giulietta e Romeo — (Marchetti) . » 242
Giulietta e Romeo — (Vaccai). . . » 162
Giulietta e Romeo — (Zingarelli) . » 18
Giunio Bruto — (Cimarosa) . . . » 10
Giuramento — (Mercadante) . . . » 171
Gladiatori — (Foroni) . . . . . . » 231
Goti — (Gobatti) . . . . » 247
Graziella — (Auteri-Manzocchi) . . » 253
Guarany — (Gomez) . . . . . . » 245
Guerra in quattro — (Pedrotti) . . » 232
Guglielmo Tell — (Rossini). . . . » 50
Gustavo Wasa — (Apolloni) . . . » 225
Gustavo Wasa — (Marchetti) . . . » 243

I

Ifigenia — (Cherubini). . . . . . Pag. 16
Ilda d'Avenel — (Morlacchi) . . . » 149
Illinesi — (Basily) . . . . » 21
Illinesi — (Coppola). . . . . . . » 162
Impresario in angustie — (Ricci L.) » 164
Incognito — (Pavesi) . . . . . . » 152
Inganni fortunati — (Fioravanti) . » 18
Inganno felice — (Rossini) . . . . » 29
Ipermestra — (Mercadante) . . . » 171
Iris — (Mascagni) . . . . » 313
Isabella d'Aragona — (Pedrotti) . » 232
Isacco — (Morlacchi) . . . . . . » 149
Isnelda de' Lambertazzi — (Donizetti) . . . . » 111
Isora di Provenza — (Mancinelli) . » 291
Italiana in Algeri — (Rossini). . . » 34
Italiana in Londra — (Cimarosa) . » 10

J

Jacopo lo scortichino — (Fioravanti) Pag. 163
Jone — (Petrella) . . . . » 228

L

Lago delle fate — (Coccia) . . . . Pag. 151
Leonora — (Mercadante). . . . . » 172
Lettera anonima — (Donizetti) . . » 110
Leucadia — (Rossi). . . . . . . » 223
Lina — (Ponchielli). . . . . . . » 263
Lina — (Pedrotti) . . . . » 232
Linda di Chamonix — (Donizetti) . » 134
Lituani — (Ponchielli). . . . . . » 267
Locanda dei vagabondi — (Paër) . » 26
Locandiera — (Usiglio) . . . . . » 237
Lodoiska — (Cherubini) . . . . . » 17
Lodoviska — (Mayr) . . . . . . » 23
Lombardi alla prima crociata — (Verdi) . . . . » 189
Loreley — (Catalani) . . . . . . » 255
Luce — (Gobatti) . . . . » 252
Lucia di Lammermoor — (Donizetti) . . . . » 124
Lucio Papirio — (Paisiello). . . . » 11
Lucrezia Borgia — (Donizetti) . . » 118
Luigi V — (Mazzucato) . . . . . » 238
Luisa Miller — (Verdi) . . . . . » 194

M

Macbeth — (Verdi) . . . . Pag. 194
Maestro di cappella — (Paër). . . » 26
Maestro di scuola — (Rossi) . . . » 222
Mala vita (Voto) — (Giordano) . . » 333
Manfredo — (Petrella) . . . . . » 230
Manon Lescaut — (Puccini) . . . » 322
Maometto II — (Rossini). . . . . » 44
Marco Visconti — (Petrella) . . . » 227
Margherita — (Foroni) . . . . . » 231
Margherita la mendicante — (Braga) » 241
Maria di Rohan — (Donizetti) . . » 138
Maria di Rudenz — (Donizetti) . . » 128
Marianna — (Mercadante) . . . . » 171
Maria Padilla — (Donizetti) . . . » 133
Maria Stuarda — (Coccia) . . . . » 151
Maria Stuarda — (Donizetti) . . . » 122
Maria Stuarda — (Mercadante) . . » 170
Maria Tudor — (Gomez) . . . . » 246
Marin Faliero — (Donizetti) . . . » 124
Marion Delorme — (Bottesini) . . » 240
Marion Delorme — (Pedrotti). . . » 232
Marion Delorme — (Ponchielli) . . » 271
Masaniello — (Carafa). . . . . . » 161
Masnadieri — (Verdi) . . . . . » 194
Matilde di Shabran — (Rossini). . » 47
Matrimonio per cambiale — (Coccia) » 151
Matrimonio segreto — (Cimarosa) . » 8
Mazzeppa — (Pedrotti) . . . . . » 232
Medea — (Mercadante) . . . . . » 173
Medici — (Leoncavallo) . . . . . » 330
Mefistofele — (Boito) . . . . . . » 279
Mercato di Monfregoso — Zingarelli) » 18
Michelangelo e Rolla — (Ricci F.) . » 167
Michele Perrin — (Pedrotti) . . . » 235
Miniere di Freimberg — (Petrella) . » 227
Monsieur de Chalumeaux — (Ricci L.) » 167
Mori di Valenza — (Ponchielli) . . » 271
Morosina — (Petrella). . . . . . Pag. 228
Mormile — (Braga) . . . . » 241
Mosè — (Rossini). . . . . » 44

N

Napoli di carnevale — (De Giosa) . Pag. 236
Nabucco — (Verdi) . . . . » 184
Negriero — (Auteri-Manzocchi) . . » 253
Neve — (L. Ricci) 165
Nina pazza per amore — (Coppola) » 162
Nina pazza per amore — (Paisiello) » 11
Niobe — (Pacini). . . . . » 159
Nitocri — (Mercadante) . . . . . » 170
Norma — (Bellini) . . . . » 87
Nozze di Lammermoor — (Carafa) . » 161
Nozze in prigione — (Usiglio) . . . » 237
Nozze in villa — (Donizetti) . . . » 108

O

Oberto conte di San Bonifacio — (Verdi) . . . . Pag. 182
Occasione fa il ladro — (Rossini) . » 29
Olema — (Pedrotti). . . . . . . » 232
Olga — (Ponchielli). . . . . . . » 271
Olimpia — (Conti) . . . . » 160
Olimpiade — (Paisiello) . . . . . » 11
Olimpiade — (Piccinni) . . . . . » 5
Olimpiade — (Sacchini) . . . . . » 3
Olivo e Pasquale — (Donizetti) . . » 110
Orazî e Curiazî — (Cimarosa). . . » 10
Orazi e Curiazi — (Mercadante) . . » 172
Oreste — (Morlacchi) . . . . . . » 148
Orfana di Caterina dei Medici — (Mercadante) . . . . » 174
Orfana della selva — (Coccia) . . » 151
Otello — (Rossini) . . . . » 44
Otello — (Verdi) . . . . » 207
Otto mesi in due ore — (Donizetti). » 110

P

Pagliacci — (Leoncavallo) . . . . Pag. 330
Papà Martin — (Cagnoni) . . . . » 235
Paria — (Donizetti) . . . . . . » 111
Paride ed Enone — (Morlacchi) . . » 148
Parisina — (Donizetti) . . . . . » 117
Parlatore eterno — (Ponchielli) . . » 271
Parrucchiere della reggenza — (Pedrotti) . . . . » 232
Pazzi per progetto — (Donizetti) . » 111
Pelagio — (Mercadante) . . . . . » 173
Penelope — (Cimarosa) . . . . . » 10
Pia de' Tolomei — (Donizetti) . . » 126
Piccoli virtuosi di musica — (Donizetti) . . . . » 108
Piccolo compositore di musica — (Donizetti). . . . . » 107

Pietro d'Abano — (Apolloni) . . . Pag. 225
Pietra di paragone — (Rossini) . . » 29
Pietro il Grande — (Donizetti) . . » 109
Pipelè — (De Ferrari) . . . . . . » 236
Pirata — (Bellini) . . . . » 70
Pirati spagnuoli — (Petrella) . . . » 227
Pirro — (Paisiello) . . . . » 11
Poeta spiantato — (Morlacchi) . . » 148
Poliuto — (Donizetti) . . . . . . » 130
Precauzioni — (Petrella) . . . . . » 227
Prigioni di Edimburgo — (Ricci F.) » 167
Principessa per ripiego — (Morlacchi) . . . . » 148
Profughi fiamminghi — (Faccio) . . » 287
Promessi sposi — (Petrella) . . . » 230
Promessi sposi — (Ponchielli) . . . » 261
Proscritto — (Mercadante) . . . . » 172
Pulcinella molinaro — (Fioravanti) . » 163
Puritani — (Bellini) . . . . . . » 95
Putifar, Giuseppe e Giacobbe — (Raimondi) . . . . » 154

Q

Quinto Fabio — (Cherubini) . . . Pag. 16

R

Rantzau — (Mascagni) . . . . . Pag. 312
Raoul de Créqui — (Morlacchi) . . » 148
Ratcliff — (Mascagni) . . . . . . » 312
Reggente — (Mercadante) . . . . » 172
Regina Diaz — (Giordano) . . . . » 333
Regina di Golconda — (Donizetti) . » 111
Regina Nepal — (Bottesini) . . . » 240
Reginella — (Braga) . . . . . . » 241
Re Lear — (Bazzini) . . . . . . » 238
Re Teodoro — (Paisiello) . . . . » 11
Ricciardo e Zoraide — (Rossini) . . » 44
Rigoletto — (Verdi) . . . . » 194
Rinaldo d'Asti — (Morlacchi) . . . » 148
Ritratto — (Braga) . . . . » 241
Ritratto — (Morlacchi) . . . . . . » 148
Ritratto parlante — (Donizetti) . . » 108
Roberto Bruce — (Rossini) . . . . » 51
Roberto Devereux — (Donizetti) . . » 128
Roderico re dei Goti — (Ponchielli) » 263
Romanziera — (Donizetti) . . . . » 111
Romea di Montfort — (Pedrotti) . » 232
Rosalia di Santo Stefano — (Cagnoni) » 235
Rosmunda — (Donizetti) . . . . . » 122
Ruy Blas — (Marchetti) . . . . . » 242

S

Sacerdotessa d'Irminsul — (Pacini) Pag. 157
Saffo — (Pacini) . . . . » 160
Salambò — (Petrella) . . . . . . » 230
Salvator Rosa — (Gomez) . . . . » 246
Sancia di Castiglia — (Donizetti) . Pag. 116
Saraceni — (Morlacchi) . . . . . » 149
Scala di seta — (Rossini) . . . . » 29
Schiava saracena — (Mercadante) . » 173
Schiavo — (Gomez) . . . . » 246
Scommessa — (Usiglio) . . . . . » 237
Scroccone — (Petrella) . . . . . » 227
Secchia rapita — (Usiglio) . . . . » 237
Semiramide — (Rossini) . . . . . » 47
Semplicetta di Pirna — (Morlacchi) » 149
Ser Marcantonio — (Pavesi) . . . » 152
Serva Padrona — (Paisiello) . . . » 11
Sigismondo — (Rossini) . . . . . » 35
Signor Bruschino — (Rossini) . . . » 29
Signor di Pourceaugnac — (Franchetti) . . . . » 301
Simoncino — (Morlacchi) . . . . . » 148
Silvano — (Mascagni) . . . . . . » 313
Simon Boccanegra — (Verdi) . . . » 199
Solitaria delle Asturie — (Mercadante) . . . . » 172
Solitari di Scozia — (Vaccai) . . . » 162
Sonnambula — (Bellini) . . . . . » 83
Sposa del villaggio — (Pedrotti) . . » 232
Sposo al lotto — (Rossi) . . . . . » 222
Statira — (Mercadante) . . . . . » 173
Stella — (Auteri-Manzocchi) . . . » 253
Stiffelio — (Verdi) . . . . » 194
Straniera — (Bellini) . . . . . . » 75
Stravaganze del conte — (Cimarosa) » 7
Suor Teresa — (Ponchielli) . . . . » 271

T

Tancredi — (Rossini) . . . . . . Pag. 31
Teobalda ed Isolina — (Morlacchi) . » 149
Testa di bronzo — (Mercadante) . . » 171
Testamento di Figaro — (Cagnoni) . » 235
Tombola — (Cagnoni) . . . . . . » 235
Torquato Tasso — (Donizetti) . . . » 117
Torvaldo e Darliska — (Rossini) . . » 35
Traviata — (Verdi) . . . . » 198
Trionfo d'Emilia — (Pavesi) . . . » 152
Trovatore — (Verdi) . . . . . . » 197
Turanda — (Bazzini) . . . . . . » 238
Turco in Italia — (Rossini) . . . . » 35
Tutti in maschera — (Pedrotti) . . » 232

U

Ugo conte di Parigi — (Donizetti) . Pag. 112
Una follia — (Donizetti) . . . . . » 110
Un' avventura di Scaramuccia — (Ricci L.) . . . . » 165
Un duello sotto Richelieu — (Ricci F.) » 167

V

Valle d'Andorra — (Cagnoni) . . . Pag. 235

Valodimiro — Cimarosa . . . . Pag 7
Vecchio della montagna — Cagnoni . 235
Ventaglio — Raimondi . 154
Vespri siciliani — Verdi 199
Vestale — Mercadante . 172
Vestale — Spontini . . 14
Villana contessa — Rossi 222
Villi — Puccini 319
Vinciguerra — Bottesini 240
Violetta — Mercadante . . 173
Virginia — Mercadante . 173
Virginia — Petrella. . . 228
Virginia — Vaccai 162
Virtuosi ambulanti — Fioravanti 18
Voti dei sudditi — Donizetti . . . 110

W

Wally — Catalani . . Pag 255

Z

Zaira — Bellini . Pag 79
Zaira — Mercadante . 171
Zanetto — Mascagni . 313
Zelmira — Rossini . 44
Zenobia — Piccinni . 4
Zingara — Donizetti . 109
Zoraide di Granata — Donizetti . 109

CORREZIONI:

a pag. 62 nelle prime righe del testo si prega leggere: « *musique sacree e sacree musique* ».

a pag. 183, a piedi dell'illustrazione, si prega leggere « Delfico ».

CARTELLONE ARTISTICO PER L'OPERA LA "BOHÈME".

INDICE DELLE MATERIE.

PREFAZIONE . . . . Pag. v

CAPITOLO I.

IL PUNTO DI PARTENZA.

Per cominciare. — Sacchini e Piccinni. — Domenico Cimarosa. — Giovanni Paisiello. — Guglielmi e Salieri. — Gaspare Spontini. — Luigi Maria Cherubini. — Zingarelli e Fioravanti. — Tritto, Generali, Federici, Nicolini, Farinelli, Mosca e Basily. — Simone Mayr. — Ferdinando Paër . . . . » 1

CAPITOLO II.

GIOACHINO ROSSINI.

I primi anni. — Le prime opere. — Il *Tancredi* e l'*Italiana in Algeri*. — Intermezzo. — Il *Barbiere di Siviglia*. — L'*Otello* e il *Mosè*. — Parigi. — Il *Guglielmo Tell* e il lungo riposo. — Rossini storico e Rossini leggendario . . . . » 27

CAPITOLO III.

VINCENZO BELLINI.

L'origine. — I primi studi. — A Napoli. — A Milano. — Il *Pirata*. — A Genova. — Inaugurazione del « Carlo Felice » colla *Bianca e Fernando*. — La bella Turina. — La *Straniera*. — *Zaira*. — *I Capuleti e Montecchi*. — *Ernani* e *Sonnambula*. — La *Norma*. — Qua e là. — *Beatrice di Tenda*. — A Londra e a Parigi. — *I Puritani*. — La fine immatura. — Bellini e Heine . . . . » 65

CAPITOLO IV.

GAETANO DONIZETTI.

Fra Bergamo e Bologna. — Il primo periodo. — Dall'*Anna Bolena* all'*Elisir d'amore*. — Opere minori. — *Lucrezia Borgia*. — La *Gemma di Vergy* e la *Lucia di Lammermoor*. — Dolori cocenti e successi tiepidi. — Il *Poliuto* e la *Favorita*. — Le ultime opere. — Fiamma spenta . . . . » 105

CAPITOLO V.

POETÆ MINORES.

I dimenticati. — Francesco Morlacchi. — Carlo Coccia. — Pavesi e Raimondi. — Giovanni Pacini. — Conti, Carafa, Vaccai, Coppola, Fioravanti. — I fratelli Ricci. — Saverio Mercadante. . . . . » 147

CAPITOLO VI.

GIUSEPPE VERDI.

Il periodo degli studi. — Le due prime opere. — Il *Nabucco.* — Di bene in meglio: *Lombardi* ed *Ernani.* — Dai *Foscari* alla *Luisa Miller.* — Il capolavoro: *Rigoletto.* — Dal *Trovatore* al *Don Carlos.* — *Aida.* — *Otello* e *Falstaff.* — Vecchiaia verde . . . Pag. 177

CAPITOLO VII.

DA LAURO ROSSI A CATALANI.

Lauro Rossi. — L'*Ebreo* di Apolloni. — Errico Petrella. — Foroni e Pedrotti. — Antonio Cagnoni e alcuni operisti giocosi (De Giosa, Sarria, De Ferrari e Usiglio). — Mazzucato, Bazzini, Bottesini e Braga. — Filippo Marchetti. — Carlos Gomez. — I *Goti* di Gobatti e la *Dolores* di Auteri-Manzocchi. — Alfredo Catalani . . . . " 221

CAPITOLO VIII.

PONCHIELLI - BOITO - FACCIO - MANCINELLI.

Paderno Fasolaro e Cremona. — I *Promessi Sposi* e le opere minori. — Il capobanda. — Il successo di Milano. — *I Lituani, La Gioconda.* — Le ultime opere e gli ultimi anni di Amilcare Ponchielli. — Arrigo Boito e il primo *Mefistofele.* — La seconda edizione e il lungo silenzio. — Poeta e musicista. — Franco Faccio. — Luigi Mancinelli " 257

CAPITOLO IX.

I GIOVANI.

Premessa. — Alberto Franchetti e l'*Asrael.* — Il *Cristoforo Colombo* e le opere seguenti. — Pietro Mascagni prima di *Cavalleria.* — *Cavalleria Rusticana.* — La condanna al capolavoro. — Giacomo Puccini. — Dalle *Villi* alla *Bohème.* — Ruggiero Leoncavallo. — Umberto Giordano . . . . " 293

CAPITOLO X.

EPILOGO.

Il secolo musicale. — La formola del melodramma italiano. — I principali coefficienti dell'opera e la sua evoluzione . . . . " 337

INDICE DELLE OPERE . . . . " 353